Bavar.
1597

war. 1597

Xerokopiere
rischen Grü
Nur im Les

<36610449150015

<36610449150015

Bayer. Staatsbibliothek

Bavar. 1597

Kunst-Studien

aus der

königl. Pinakothek

zu München

von

Dr. John Lastinges.

A 72

Kunst-Studien

aus der

königlichen Pinakothek

zu München.

Mit einem Führer durch dieselbe.

Mitgetheilt

von

Dr. John Lastinges.

München, 1838.

Joseph Lindauer'sche Buchhandlung.

(C. T. F. Sauer.)

„ — Unsterblichkeit
Ist ein großer Gedanke,
Ist des Schweißes der Edlen werth!
Klopstock.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Dem

hochwohlgeborenen

Herrn

Franz Berks,

Ministerialrath in dem Königlichen bayerischen Staatsministerium des Innern, Doktor beider Rechte, ordentlichen öffentlichen Professor der Geschichte und Staatenkunde an der Ludwigs-Maximilians-Universität zu München, u. s. w.,

dem

Manne

dessen

amtliches Wirken

Segen verbreitet,

in

tiefster Verehrung

gewidmet.

Inhalt.

	Seite.
Skizze der Pinakothek	1
Ueber die Mittheilung der Eindrücke des Gesehenen.	8
Wie bildet sich der Künstler?	10
Erste Ansicht in der Pinakothek.	12
Rubens jüngstes Gericht.	14
Ferne Erinnerungen aus der Pinakothek. . .	28
Rubens	29
Albrecht Dürrer	35
Gerard Douw	35
Teniers	36
Schalken = Gasparo. (Dughet)	37
Snyer	38
Van der Werff	38
Crayer	39
Van Dyk	40
Vom Ideal	41
Italienische Malerey	48
Susanna von Domenico Zampieri (Dominichino) und Annibal Caracci	50
Heilige Familien von Raphael und Andrea del Sarto.	52
Pietro da Cortona's Ehebrecherin	56
Carlo Dolce	56
Johannes in der Wüste von einem Ungenannten .	56
Guido Reni's Himmelfahrt der Jungfrau . .	62
Aretino von Tizian.	64
Christus mit der Dornenkrone von Corregio . .	64
Versuch über die Humanität des Künstlers . .	65

Die Pinakothek.

„Seyd mir gegrüßt, ihr strahlenden Palläste,
Die rings auf einen Zauberschlag ersteh'n,
Ihr Tempel, ew'ger Kunst geweiht! —

v. Schenk.

Diese Worte unsers vaterländischen Dichters nur im Geiste wiederholend, schritt ich unlängst jenem Prachtgebäude zu, dessen Zaubersäle nun seit Kurzem jeder Gebildete mit staunender Freude durchwandelt; dem großsinnigen Geiste König Ludwig's ein neues Zeugniß gebend, wie für Klenze's bewährtes architektonisches Talent, Dillis's kunstvolle Anordnung, Cornelius's und Zimmermann's artistische Schöpfungen gerechte Anerkennung fordernd. Ich erlaube mir, den Lesern einen gedrängten Ueberblick jener Schöpfung und neuen Zierde von Bayerns Hauptstadt hiemit zu übergeben.

Schon im Jahre 1822 hatte die Staatsregierung beschlossen, daß zum Zwecke der Aufbewahrung der Gemälde ein neues Gebäude aufgeführt werden solle, und dieses nebenbei auch aus dem Grunde, weil noch immer ein Raum fehlte, wo eine Sammlung nur der ausgezeichnetsten Meisterwerke aller Schulen, um deren Entstehung und Fortgang so wie ihr gegenseitiges Verhältniß darzustellen, in besserer und folgerichtiger Ordnung aufbewahrt werden könnte. Herr

Geheimrath Leo von Klenze erhielt den Auftrag, Bauplan und Kosten-Ueberschlag zu entwerfen. Diese wurden übergeben und genehmigt.

Der Bau selbst konnte erst im Jahr 1826 beginnen; am 7. April desselben Jahres, am Geburtstage Raphael's, fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Auf einer Kupferplatte, welche in das Fundament des Gebäudes gelegt wurde, findet sich folgende Bemerkung: „In diesem Gebäude werden aufbewahrt: eine Sammlung griechischer Gemälde in Mosaiken, auf Thon-Gefäßen u. s. w., Kupferstiche, Handzeichnungen und die reichen Sammlungen der neuern Malerey von der ersten bis auf unsere Zeit. Das Gebäude und dessen Kunstschätze verdankt Bayern dem hohen Sinne seiner Beherrscher aus dem Hause Wittelsbach."

Die architektonische Vollendung des Gebäudes geschah im Jahre 1830. Seitdem waren die ersten Künstler der Hauptstadt mit der Ausschmückung seines Innern beschäftigt. Mit Begierde sahen die Freunde des Ewigschönen dem Tag entgegen, wo sich diese Hallen ihnen für immer öffnen würden. Dieß ist nun am 16. Oktober des Jahres 1836 geschehen und seitdem strömt alles hin, was Sinn hat für das Schöne und Edle, und selbst das große Publikum staunet die Pracht und Herrlichkeit des Ganzen im Allgemeinen an.

Auf einem großen freien Raum unfern der Glyptothek, von 4 Strassen eingeschlossen, am nordwestlichen Ende der Hauptstadt, erhebt sich diese schönste und gelungenste der architektonischen Pracht-Schöpfungen Klenze's, sich ihrem Aeußeren nach sowohl durch Form, Styl und Schmuk, als durch Festigkeit der Ausführung auszeichnend. Dieselbe bildet ein längliches Viereck mit der Richtung von Osten nach Westen. Von den Längenfaçaden, deren eine ganz gegen Süden, die andere ganz gegen Norden gerichtet ist, mißt jede 520 Fuß, und hat in der Mitte ein großes Thor zur Ein- und Aus-

fahrt; eben so befinden sich auf der Ostseite ein für die gewöhnliche Benützung bestimmter Eingang.

Die Ausführung des ganzen Mauerwerkes ist von der größten Schönheit, mit einer Sorgfalt der Fügung und Reinheit der Linien gearbeitet, die, abgesehen von den architektonischen Formen, schon an sich als Construktion eine vortreffliche Wirkung hervorbringt. Die schöne hellgelbe Farbe der Ziegel, welche ohne Bewurf blieben, stimmt sehr gut zu der grünlichen Farbe der Kellheimer Sandsteine, deren große Maßen auch den Gliederungen ein einfaches, mächtiges und dauerhaftes Ansehen geben.

Wir betreten nun das Innere dieses herrlichen Baues, das durch seine prächtige und geschmakvolle Auszierung der Wände ganz der Würde der in ihm enthaltenen Gegenstände entspricht. Zuerst gelangen wir in den großen Vorplatz des Erdgeschosses, wo sich 4 marmorene Säulen erheben und linker Hand die zwei Marmortreppen emporsteigen, die in halber Höhe sich zu einer vereinigen. Rechts von diesem Vorplatz befindet sich ein Foyer zur Ablegung von Mänteln, Regenschirmen u s. w., die übrigen Räume des Erdgeschosses sind bestimmt, künftig die Nebensammlungen aufzunehmen, und zwar: ein Reservesaal für die von Se. Majestät ganz neu gebildeten Sammlung antiker Vasen, Mosaiken und Wandgemälde, als den einzigen uns verbliebenen Denkmalen der alten Zeichenkunst und Malerei, ein Saal für die Sammlung der Handzeichnungen, Holz- und Kupferstiche, die Bibliothek und Registratur, und die mittleren Räume bilden die für eine solche Gallerie höchst nothwendigen Magazine.

Wir gehen nun die prachtvolle Treppe hinauf und kommen zunächst in den Vorplatz, wo die Galleriediener sich aufhalten, dann in ein großes sehr reich dekorirtes Vorzimmer, mit hochrothen Tapeten prangend, welches die Bildnisse der

6 Stifter der Gemälde-Sammlung in natürlicher Größe enthält, nämlich: Johann Wilhelm, Churfürst von der Pfalz, Maximilian Emanuel, Churfürst von Bayern, Karl, Herzog von Zweibrücken, Karl Theodor, Churfürst von der Pfalz, Maximilian Joseph I., König von Bayern, Ludwig, I., König von Bayern. Ueber derselben befinden sich 14 historische Darstellungen, en relief nach Schwanthaler und von Meier ausgeführt.

Nun gelangen wir in die großen Säle, welche sich durch die Mitte des Gebäudes gegen den westlichen Flügel hinziehen, und die größten, vorzüglichern Stücke jeder Schule enthalten. Es sind ihrer in gerader Linie 8 und einer am nordwestlichen Flügel, jeder 40 Fuß breit und 50 Fuß hoch. Die Länge ist verschieden von 50 — 80 Fuß. Beim Eintritt in dieselben wird man durch die vortreffliche Beleuchtung und die äußerst vortheilhafte Anordnung der Gemälde überrascht. Das Licht fällt nämlich in den ersten 7 Sälen von den hochgewölbten Decken durch ein oder mehrere Fenster herab, daß kein Reflex desselben auf den Gemälden entsteht, wohl aber eine vollkommene Helle und ein großartiger Effekt hervorgebracht wird, welche auch die höher hängenden Gemälde deutlich machen, die Farbenpracht vermehren und dadurch einen zauberhaften Eindruck verursachen. Die ausserordentliche Höhe der Säle aber und die Gewölbe sind Ursache, daß sich das Gebäude äusserlich an diesem Theil erhebt.

Der erste Saal, durch ein Hochlicht beleuchtet, mit grünem Damast tapeziert, enthält die Schule der Altdeutschen, die Albrecht Dürer's, dann die Auswahl der Schönsten aus der Boiserée'schen Sammlung.

Der zweite Saal mit zwei Hochlichtern, und der dritte mit einem Hochlicht, beide grünseiden tapeziert, enthalten die niederländische Schule.

Der vierte Saal mit drei Hochlichtern, der größte von allen, das Centrum des Gebäudes ist der Rubenssaal. Er ist mit verschiedenen Tapeten bezogen, und durch einen entsprechenden Nebensalon vergrößert. Unter seinen Gemälden bewundern wir: Den Raub der Sabinerinnen, Simson, in den Armen der Delila von den Philistern ergriffen, das jüngste Gericht u. s. w.

Der fünfte Saal mit einem Hochlicht, grünseiden tapezirt, enthält noch einen Theil der niederländischen Schule.

Der sechste Saal mit zwei Hochlichtern, grünseiden tapezirt, enthält die spanische und französische Schule, die Murillo's u. s. w.

Der siebente Saal, grünseiden tapezirt, mit einem Hochlicht und der achte Saal am westlichen Ende des Gebäudes, der durch Seitenfenster beleuchtet und mit rothseidenen Tapeten bespannt ist, enthallen die italienische Schule, worunter sich Guido Reni's Verklärung der Maria, die Raphael'sche Madonna mit dem Jesuskinde und Johannes, dann ein großes Bild von Correggio, eine Art Verklärung der heiligen Jungfrau, auszeichnet.

Neben dem achten Saal befindet sich ein Salon, worin König Ludwig seine auserlesene Privat-Sammlung italienischer Meisterwerke der Beschauung des Publikums überlassen hat.

Neben diesen Sälen befindet sich an der nördlichen Seite des Gebäudes eine Reihe von 23 Kabinetten mit flachen Plafonds, wovon jedes 19 Fuß tief, 16 breit und 16 hoch und durch ein 5¾ Fuß breites, 11 Fuß hohes Fenster beleuchtet ist. Von diesen Kabinetten sind 3 oder mehrere immer einem Saale zugetheilt, mit dem sie daher auch hinsichtlich der Dekoration harmoniren. Dieselben enthalten die kleineren

Stücke der verschiedenen Schulen, Landschaften, Kabinetts-stücken, Gradini, Genrebilder u. s. w., besonders hat mich ein Kabinett des siebenten Saales mit den van der Werfts angesprochen.

Durch diese Zusammenstellung in den Sälen und Kabinetten wird der Kunstfreund mit Leichtigkeit die gleichartigen Eigenthümlichkeiten der Meister und ihre Verschiedenheiten zu erkennen vermögen.

Die Fußböden der Säle und Kabinette sind von venetianischem Terrazzo, die Thürgewände und Lambris von schönem grauen Marmor; Gesimse, Decken und Plafonds mit Stuckaturarbeiten und Vergoldungen geziert.

An der südlichen Seite des Gebäudes läuft neben den Sälen eine 400 Fuß lange offene Gallerie *) von 25 Bogen oder Loggien hin. Sie ist dermalen noch nicht für das Publikum geöffnet und soll die Statuen der berühmten Maler aufnehmen. Die Loggien werden nach Art der vatikanischen mit Freskogemälden im Arabeskenstyl geziert, welche eine fortlaufende Darstellung der neuern Kunstgeschichte enthalten sollen.

In jeder Loggie wird an der Wand, dem Fenster gegenüber, ein Hauptbild, eine Scene aus dem Leben eines Künst-

---

*) Der Architekt, Hr. v. Klenze hielt es nämlich für nothwendig, ausser der Communikation der Hauptsäle und ihrer Nebenzimmer unter einander noch jedem der Hauptsäle einen besondern Eingang zu verschaffen. Dieser Absicht entsprach nichts zweckmäßiger als ein auf der Mittagsseite neben den Sälen hinlaufender Corridor, welcher als offene Loggia zugleich dem Aeussern des Gebäudes einen schönen Arkadenschmuck verlieh.

lers, und in der Kuppel ein die leitenden Ideen darstellendes Bild angebracht. Die kleinern Gemälde sind mit Arabesken umgeben und an den Pfeilern überdies noch einfache Arabesken zur Andeutung verwandter Beziehungen befindlich die Zwischenräume mit Stuckaturen und die Wände mit Stuck-Marmor verziert.

Die Entwürfe der Gemälde sind von Herrn Ritter von Cornelius, die Cartons und Malereien theils von Herrn Professor Zimmermann selbst, theils unter seiner Leitung ausgeführt.

Ausser den hier erwähnten Räumen befindet sich im obern Stock noch: ein Saal für die Restauration und das Copiren mancher Bilder, das Zimmer des dienstthuenden Hrn. Inspektor Dorner, der Reservesaal für einstweilige Aufbewahrung neu angekaufter Gemälde, dann ein Zimmer für den Hrn. Direktor, endlich mehrere andere Zimmer, die theils zu Werkstätten der bei der Gallerie angestellten Künstler, theils zu Magazinen benützt werden sollen.

So wäre es denn nun bald vollendet und seinem Zwecke übergeben dieses großartige Gebäude. Möge es in seinen prächtigen Hallen, welche in der Auswahl des Beßten und Schönsten, was die verschiedenen Epochen und Völker in der Kunst geliefert haben, neben den reichen Nebensammlungen, 300 Gemälde enthalten, diesen kostbaren Schatz, der zum Theil seit lange zu den schönsten Zierden von Bayerns Hauptstadt gehört, gegen alle Stürme künftiger Zeiten bewahren, und den spätesten Enkeln verkünden, wie sehr König Ludwig die Kunst geehrt, indem er harmonisch das Verschiedentliche zu einem Ganzen vereinigend, ihr einen Tempel schuf, wie Deutschland keinen zweiten aufzuweisen hat.

Lange weidete ich mich an der hiesigen vortrefflichen Gallerie. Gern nahm ich die Gelegenheit wahr, sie zum fünften Male in meinem Leben zu sehen, die Eindrücke von so manchem Denkmal des Kunstgenies und des Kunstfleißes aufzufrischen, und vor allem an ein Paar göttlichen Werken einer seelenvollen Phantasie, ein Paar Lieblingsbildern, die stets gesehen, dennoch immer neu bleiben, und immer neuen Genuß gewähren, meine Augen und meinen Sinn zu erquicken. Du erwartest von mir weder eine Beschreibung noch ein Verzeichniß von diesem unschätzbaren Vorrath erlesener Meisterwerke. Weder ein trockner Katalog, eine mühsame Aufzählung aller einzelnen Stücke, mit den Namen der Meister, noch selbst die treueste wörtliche Beschreibung dieser Gegenstände, deren Werth blos durch die Sinne empfunden werden kann, würde mich von dem Vorwurf der gemißbrauchten Geduld retten. Wo ist die Gemäldesammlung, von der man nicht nur vollständige, sondern sogar raisonnirende Verzeichnisse hat, die mit Kunstwörtern fleißig ausstaffiert, mit Lobeserhebungen und nachgebeteter Verehrung manches berühmten Künstlernamens angefüllt sind?

Das Vergnügen, welches man bei dem Anblick eines Kunstwerkes empfindet, wird dadurch geschärft, daß man die aus der Geschichte und Mythologie entlehnten Subjekte schon kennt, und die Ausführung des Künstlers, seine Wahl des rechten Gefühlergreifenden Augenblicks, sein Studium der Natur und Zeichnung, Charakteristik, Stellung, Farbe, Beleuchtung und Kleidung der dargestellten Personen dagegen halten kann. Allein von Allem, was während dieses Anschauens und Vergleichens in uns vorgeht, läßt sich dem Abwesenden mit Worten wenig mittheilen, was seiner Einbildungskraft behülflich seyn könnte, sich ein ähnliches Phantom

des Kunstgebildes zu entwerfen. Die reiche Phantasie hat hier den Vortheil vor der ärmeren, daß sie schon viele Bilder in sich faßt, auf die man sich beziehen, mit denen man das Gesehene vergleichen und solchergestalt sie in Stand setzen kann, sich eine lebhafte bildliche Vorstellung eines nie erblickten Gegenstandes zu vergegenwärtigen; denn, was mein Auge unmittelbar vom Gegenstande empfing, das giebt keine Beschreibung dem Andern wieder, der nichts hat, womit er mein Objekt vergleichen kann. Der Botaniker beschreibe Dir die Rose in den gemessensten Ausdrücken seiner Wissenschaft; er benenne alle ihre kleinsten Theile, bestimme deren verhältnißmäßige Größe, Gestalt, Zusammenfügung, Substanz, Oberfläche, Farbenmischung; kurz, er liefere Dir eine so pünktlich genaue Beschreibung, daß sie, mit dem Gegenstande selbst zusammengehalten, nichts zu wünschen übrig läßt: so wird es dir, wenn du noch keine Rose sahst, doch unmöglich seyn, ein Bild daraus zu schöpfen, das dem Urbild entspräche; auch wirst du keinen Künstler finden, der es wagte, nach einer Beschreibung die nie gesehene Blume zu zeichnen. Ein Blick hingegen, eine einzige Berührung durch die Sinnesorgane und das Bild ist auf immer seiner Phantasie unauslöschlich eingeprägt. Was ich hier sage, gilt in einem noch höheren Grade von Dingen, die man nicht vergebens in Worte zu kleiden versucht. Das Leben ist ein Proteus, der sich tausendfältig verschieden in der Materie offenbart. Wer beschreibt das unnennbare Etwas, wodurch in demselben Auge bald stärker, bald gedämpfter, das inwohnende geistige Wesen hervorstrahlt? Gleichwohl fassen wir mit den Sinnen diese zarten Schattirungen, und der Künstler selbst vermag ihr Gleichniß in seinen Werken darzustellen, so bald er sie scharf ergriffen, in seine Phantasie getragen hat.

Ich möchte gern noch ein wenig länger umherschweifen, um desto eher zum Ziele zu kommen. Vergleichen, Aehnlich-

keiten und Unterschiede bemerken, ist das Geschäft des Verstandes; schaffen kann nur die Einbildungskraft, und in dem Objektiven sich selbst genießen nur jene reine, innere Empfänglichkeit des Herzens, die ich, in der höheren, eigentlichen Bedeutung des Wortes, den Sinn nenne. Wir geben uns das Maß unserer Kraft nicht selbst, mehren und mindern es nicht, bestimmen nicht einmal die Art ihrer Aeußerung. Die Spontaneität unsers Wesens, vermittelst deren wir empfinden, ist die gemeinste; sie ist sogar eine thierische Eigenschaft, und beide, die Phantasie sowohl als der Verstand, setzen den Sinn voraus, ohne welchen sie leer und unwirksam blieben. Auch die Einbildungskraft hat man, wie mich dünkt mit Recht, den Thieren in gewissem Grade zuerkannt, und daher der Urtheilskraft einen wesentlichen Vorzug vor ihr eingeräumt. Auf eine Rangstreitigkeit der Seelenkräfte wollen wir uns hier nicht einlassen, wenn man nur zugesteht, daß oft mit vieler Einsicht äußerst wenig Phantasie verbunden ist, hingegen die höchste schöpferische Energie des Geistes, der metaphysische Bildungstrieb, wenn ich ihn so nennen darf, welcher neue Wesen hervorbringt, ohne Phantasie sich nicht denken läßt.

Auf Verstand und Phantasie wirkt man aber weit öfter durch die Empfindung, als umgekehrt. Wenn wir zum eigenen Hervorbringen zu kraftlos, zum Urtheilen und Vergleichen zu träge sind, dann genießen wir noch durch die Berührung verschiedenartiger Gegenstände, die auch ohne unser deutliches Bewußtseyn ihre Gnade der physischen Uebereinstimmung oder des Mißverständnißes mit uns haben, uns anziehen oder abstoßen, angenehm oder widrig auf uns wirken. Mittelbar durch die Sprache, können sogar diese Empfindungen von Herz zu Herz sich fortpflanzen; dieß beweiset insbesondere der Reiz, den Romane, Gedichte und andere leichte, unterhaltende Schriften für den größten Theil der Lesewelt haben,

und die Erschütterung, welche die darin geschilderten Empfindungen so allgemein verursachen. Diese Voraussetzungen scheinen mir auf die Kunst anwendbar; und meines Erachtens erreicht man besser seinen Endzweck, indem man wieder erzählt, was man bei einem Kunstwerke empfand und dachte, also, wie und was es bewirkte, als wenn man es ausführlich beschreibt. Bei einer noch so umständlichen Beschreibung bedarf man einer höchstgespannten Aufmerksamkeit, um allmählig, wie man weiter hört oder liest, die Phantasie in Thätigkeit zu versetzen, und ein Scheinbild formen zu lassen, welches für den Sinn einiges Interesse hat. Ungern läßt sich die Phantasie zu diesem Frohndienst herab; denn sie ist gewohnt, von innen heraus, nicht fremdem Machwerk nachzubilden. Aesthetisches Gefühl ist die freie Triebfeder ihres Wirkens, und gerade dieses wird gegeben, wenn man, statt einer kalten Beschreibung eines Kunstwerks, die Schwingungen mitzutheilen und fortzupflanzen versucht, die sein Anblick im innern Sinn erregte. Durch diese Fortpflanzung der Empfindungen ahnen wir dann, — nicht wie das Kunstwerk wirklich gestaltet war, — aber gleichwohl, wie reich oder arm es seyn mußte, um diese oder jene Kräfte zu äußern; und im Augenblicke des Affekts dichten wir vielleicht eine Gestalt, der wir jene Wirkungen zutrauen, und in der wir nun die Schatten jener unmittelbaren Eindrücke nachempfinden. Hier wird man mir doch nicht den Einwurf machen, daß ein solches aus der Empfindung allein geschöpftes Bild dem Werke des Künstlers sehr unähnlich ausfallen könne? Ich würde diesen Mangel gern eingestehen, und mir nur die Frage erlauben: ob die Unähnlichkeit bei einer bloßen Beschreibung nicht noch mehr zu befürchten sey? Die Gefahr zu geschweigen, daß in den meisten Fällen die Leser oder Zuhörer es wohl nicht der Mühe werth finden möchten, ihrer Einbildungskraft diese Arbeit zuzumuthen, wo das Gefühl sie nicht dazu begeisterte. Allein, was liegt denn auch daran, ob die

Bilder, die wir uns selbst aus der bloßen Kraft unsers Wesens schaffen müßen, einem Vorbilde genau entsprechen? Je nachdem unser Geistesreichthum uns mit freigebiger oder mit karger Hand von der Natur gespendet ward, müssen auch seine Ausströmungen an Mannichfaltigkeit, Harmonie, Schönheit, Größe und Adel verschieden seyn; und so oft es sich treffen mag, daß sie hinter dem, was große Künstler wirklich leisteten, weit zurückbleiben, sind doch auch die Fälle möglich, wo sie Meisterwerke überstiegen. Nicht immer sind die genievollsten, phantasiereichsten Menschen im Darstellen geübt; und wer erinnert sich hier nicht an Lessing's feine Bemerkung in seiner Emilie, daß auf dem langen Wege vom Sitze der Phantasie bis zum Pinsel, oft so viel verloren geht? Wenn je ein Schluß a priori bindend ist, so bleibt es dieser; wo wir Seelenkräfte von seltner intensiver Stärke in einer göttlichen Harmonie vereint erblicken, da dürfen wir auf göttliche Ausgeburten sicher rechnen, sie mögen sich nun in materiellen Hüllen verkörpern, oder reingeistig wie ihr Urquell, von Auge zu Auge, von Seele zu Seele hinüberblitzen! Gewiß, von diesen Geheimnissen der Geisteswelt sinnbilderte ich nicht so gelehrt, wenn ich nicht auf den Stufen des Tempels stände, wo jene Erscheinungen auch dem Akoluthen schon sichtbar sind!

Flammändische Maler haben den größten Antheil an der Bildergallerie oder Pinakothek in München. Was ich hier nun schon so oft und mit einem so unbefangenen Sinn betrachtete, was ich hin und wieder von Werken des niederländischen Pinsels sah, war fast durchgehends von der Art, daß ich in dem vortrefflichen Handarbeiter den Dichter, in dem Bildner des Körperlichen den Seelenschöpfer vermißte. Denkt man sich den edlen Zweck der Kunst, die Ideen des Schönen, Erhabenen, Vollkommenen lebendig in uns hervorzurufen, so geht man oft an den gepriesensten Gemälden

kalt und ungerührt vorüber, weil sie nichts von jener reinen, geistigen Phantasie verrathen, die das Gefühl in Anspruch nimmt. Freilich ist das nicht die Stimmung, womit man eine Gallerie von Gemälden besuchen sollte. Hier sind einzelne Verdienste schon hinreichende Empfehlungen, um einem Gemälde einen Platz zu verschaffen. Farbengebung, Beleuchtung, Gruppirung, kurz ein jeder Beweis von einer gewissen Energie im Darstellen hat hier Ansprüche auf Beifall, ja sogar auf Bewunderung. Ist es indeß eine Sünde wider die Kunst, bei dieser Zerstückelung des Verdienstes nichts zu empfinden, so will ich mich nur schuldig bekennen. In meinen Augen bleiben Götter, denen gerade das Göttliche, Helden, denen Geistesgröße, Grazien, denen Anmuth fehlt, immer verunglückte Werke des Künstlers, er bezeichne sie noch so gelehrt durch Attribute, zeige dabei Studium der Natur und Antike, und colorire das Fleisch nach dem Leben. — Irre ich hier, so irre ich mit Horaz, wo er sagt:

infelix operis summa, quia ponere totum nesciet.

Verunglückt ist das Werk des Künstlers, der zwar Alles, doch nichts Ganzes machen kann.

Ich fordere von einem Kunstwerke, das mir gefallen soll, wahrlich keine absolute Vollkommenheit; allein wesentliche Mängel oder Gebrechen darf es wenigstens nicht haben. Laß mich immer wieder auf meinen Lieblingssatz zurückkommen, der sich mit meinem ganzen Wesen so ganz indentifizirt: der Künstler, der nur für Bewunderung arbeitete, ist kaum noch Bewunderung werth. War hingegen seine Seele so reich, sein Trieb zum Bilden so kräftig, daß jener Beweggrund gänzlich wegfiel, oder wenigstens ihn nie in seiner Unbefangenheit störte, daß er nur im Gefühl seiner überschwenglichen Schöpferkraft malte; so ist mir nicht bange, daß seine Werke nicht Abdrücke seiner Selbst, mit allen Kennzeichen

des Genius begabt seyn sollten. Auch hier giebt es indeß noch Stufen und Schattirungen. Die erste Organisation des Künstlers, seine Erziehung und Ausbildung von der Wiege an, sein Zeitalter, sein Wirkungskreis, sein Wohnort, alles arbeitet mit vereinten Kräften, eine eigenthümliche Stimmung in ihm hervorzubringen, auf eine bestimmte und beschränkte Art Ideenverbindungen in seine Seele zu legen und in seiner Phantasie herrschend zu machen, die in der Folge auf den Zuschauer vielleicht eine ganz andere als die gewünschte Wirkung thun. Der Kanon des Schönen, der keine Vorschrift mittheilt, könnte vielleicht einem kühnen Geiste voll Künstlerfeuers fremd geblieben seyn. Die rohere, gemeine Natur um ihr her könnte ihn gehindert haben, seinen Blick bis zum Ideal zu erheben. Aberglaube, Fanatismus, Geschmack des Jahrhunderts könnten ihn in der Wahl seiner Gegenstände mißleitet haben, sogar ihn haben scheitern lassen an der gefährlichen Klippe für die Kunst, an dem Wunsche nemlich, mit dem Angenehmen das Nützliche als letzten Zweck zu verbinden, dieser fälschlich so genannten Sittlichkeit der Kunst, welche die Wahrheit der Natur verläugnet, und, indem sie belehren will, hintergeht. Der herrlichste Bilderreichthum kann, solchen Begriffen untergeordnet, in Erstaunen setzen und Bewunderung vom Zuschauer erzwingen, wenn eine hohe Darstellungsgabe damit verbunden ist; aber den Künstler, der sich so äußert, wird man in seinem Werke so wenig lieben können, als jene morgenländischen Nationalgötter, deren Offenbarung nur Grausen und Entsetzen in den Gemüthern erweckte.

Ich will ihn ja bewundern, diesen großen Rubens, den Mann von unerschöpflichem Fleiße, von riesenhafter Phantasie und Darstellungskraft, den Ajax unter den Malern, dem man gegen viertausend bekannte Gemälde zuschreibt, dessen Genie den Himmel und die Hölle, das letzte Gericht über

die unzähligen Myriaden des wiedererstandenen Menschengeschlechts, die Seligkeit der Frommen und die Pein der Verdammten in ein ungeheures Bild zu faßen und dem Auge sichtbar zu machen wagt! Groß nenne ich es allerdings, so etwas mit dem Pinsel in der Hand zu unternehmen, diesem Chaos von Gestalten, wie sie mannigfaltig verschlungen in der Phantasie des Künstlers ruhten, Daseyn auf der Leinwand zu geben, so umfassend in die heterogensten Gegenstände die bindende Einheit zu bringen, und das Weltall mit wenigen Zügen zu erschöpfen. Dessen ungeachtet wende ich meine Augen mit Schauer und Eckel hinweg von einer Darstellung, worin das Wahre, das der Natur so treulich nachkopirte, nur dazu dient, ein Meisterstück in der Gattung des Abscheulichen zu vollenden. Unter allen Fehlern, in die der Künstler verfallen kann, ist keiner so groß, so durch kein Verdienst abzukaufen, als der, wenn er die Grenzen seiner Kunst verkennt. Was der Dichter in Worten schildern, was er sogar mit den stärksten Ausdrücken bezeichnen kann, das darf der Maler nicht gleich auch in Umriß und Farbe fassen. Alle die Abstraktionen, die dem Schriftsteller so sehr zu statten kommen, sind für die bildende Kunst gänzlich verloren. Mit einem Worte, mit einem konventionellen Zeichen ziehen wir in unseren Kreis hinab, was gänzlich ausserhalb desselben lag; Allmacht, Ewigkeit, Unendlichkeit, ja das Unbegreifliche selbst, wird uns durch diese Bezeichnung zum Begriff. Allein empört sich nicht unser ganzes Gefühl gegen eine willkührliche Versinnlichung solcher Worte? Die Einbildungskraft des hochberühmten Rubens hat sich indeß vielfältig auf diese Art beschäftigt. Sein großes Bild vom jüngsten Gericht ist das ruhigste, wenn man die größere Sorgfalt in der Anordnung mit diesem Ausdruck bezeichnen darf. Verglichen mit den übrigen, möchte man es kalt nennen; denn vermuthlich hatte sich die Künstlerwuth in ihren ersten Ergießungen schon erschöpft.

Ich will es vergessen, daß der Gegenstand dieses Gemäldes offenbar ausserhalb der Sphäre des Malers liegt. Die sinnliche Vorstellung dessen, was allen Begriff übersteigt, kann nicht anders als verkleinerlich ausfallen. Wie mag es also der Künstler mit dem Zwecke seiner Kunst zusammen reimen, daß er Dinge abzubilden wagt, die in seinem Bilde nicht an Größe und Erhabenheit gewinnen, sondern augenscheinlich verlieren? Doch dieser Fehler ist bei modernen Künstlern so gewöhnlich, und so tief gewurzelt in der oft nicht vor ihnen selbst abhangenden Anwendung ihres Talents auf die Geheimniße des Christenthums, daß Rubens darum nicht mehr zu tadeln scheint als Michel Angelo. Ich will es ebenfalls nur im Vorbeigehen berühren, daß schon gesellschaftliche Verhältnisse dem Maler verbieten sollten, einen Gegenstand der allgemeinen Ehrfurcht durch eine Schilderung verächtlich zu machen. Zwar weiß ich wohl, daß Tausende von Reisenden, denen dieses Bild schon wegen seiner Höhe von achtzehn Fuß, oder, wenn es hoch kommt, wegen der darauf vorgestellten erhabenen Wesen, Bewunderung und Anbetung entlockt, sich nimmermehr werden einfallen lassen, hier an eine kompromittirte Würde der Religion zu denken; so wenig, wie der Kapuziner in Spanien, der sein schmutziges Kruzifix, woran die Ueberreste unfläthiger Berührungen klebten, dem Reisenden zum Küssen darbot, sich träumen ließ, daß in einem solchen Zustande das Heiligste nur Eckel einflößen könne.*) Aber was gehen uns die groben sinnlichen Vorstellungen an, womit der geringe oder auch nur der höhere Pöbel, seine Glaubenslehren, noch mehr als durch ein unschickliches Bild geschehen kann, erniedrigt und seine schreckliche Unwissenheit an den Tag legt?

Doch hinweggesehen von allem, was diese strenge Kritik fordern kann, steht dem Kunstwerke noch eine andere Prü-

*) S. Baretti's Reise durch Spanien.

fung bevor. Es ist nicht genug, daß wir das jüngste Gericht in dem Gemälde wirklich wieder finden, wenn der Hr. Gallerie-Inspektor uns zuvor belehrt hat, diesen unbegreiflichen Augenblick der Zukunft darin zu suchen. Der Künstler muß vielmehr so klar und deutlich erzählen, daß wir auf den ersten Blick, was er darstellen will, sey es Geschichte oder Dichtung, in seinem Bilde wieder erkennen; oder aber, wenn dieses nicht der Fall ist, wenn er nur auf jene vorherbekannten Gegenstände anspielen, ihr Einzelnen Züge hingegen aus seiner eigenen Phantasie neu schöpfen will, so dürfen wir wenigstens zum Ersatze von ihm fordern, daß auch sein Gedicht ein schönes, edles Ganzes sey, dessen Theile sich harmonisch zusammenfügen und sowohl im einzelnen als in der Verbindung mit einander diejenige Rührung im Gemüthe des Zuschauers hervorbringen, ohne welche es Jammer wäre, daß jemals Zeit und Kraft an irgend eine bildende Kunst verschwendet wurden. Ist dieses nun die Wirkung von Rubens großem Meisterwerke? Noch nie, ich gestehe es dir frei heraus, fand mein Auge, darin einen Punkt, wo es hätte ruhen können. Nein! es war keine der Musen, die den Künstler zu solchen Ausgeburten begeisterte. An der dithyrambischen Wuth, die durch das Ganze strömt, an diesen traubenähnlichen Gruppen, die als eckelhaftes Gewürm in einander verschlungen, eine verworrene Masse von Gliedern, und — schauernd schreib ich, was ich sehe — einen kannibalischen Fleischmarkt vorstellen, erkennt man die wilde, bachantische Mänas, die alle Bescheidenheit der Natur verläugnet, und voll ihres Gottes, den Harmonienschöpfer Orpheus zerreißt. —

Ganz zu oberst, am Rande des Bildes, ragt ein Greis hervor, fast wie die Alten den Neptun zu bilden pflegten, mit zerwehtem Haar und straubigem Bart. In seiner Linken hält er ein Kügelchen, nicht so groß wie sein Kopf; die

Rechte ruht auf einer großen hellen Wolke, die, von der Brust an, seinen ganzen Körper verdeckt. Man ist gewohnt, auf diese Art ein Wesen darzustellen, welche eine jede Abbildung von ihm selbst ganz unbedingt verboten hat, und in der That, wenn man sich einen Augenblick besinnt, auch schlechterdings nicht abgebildet werden kann. Ohne die Gewohnheit, die uns dergleichen Vorstellungen erträglich macht, würde es unmöglich seyn, in dieser kümmerlichen Menschengestalt die erste Person des unsichtbaren Gottes, der ein unendlicher Geist ist, zu erkennen. Doch wir wollen es mit dieser Figur so genau nicht nehmen; Rubens verräth seine Verlegenheit hinlänglich, indem er sie im Hintergrunde hält, in sich gekehrt, mit halbgeschloßenen Augen, an dem was unten vorgeht keinen Theil nehmen, und an allem was Größe und Göttlichkeit bezeichnen könnte, leer ausgehen läßt; vermuthlich, damit die Hauptfigur so reich als möglich erscheinen möge. Tiefer hinabwärts sitzt auf den Wolken der Sohn Gottes. Ueber seinem Haupte schwebt die göttliche Taube, oder, wenn man darüber streiten wollte, wenigstens gewiß ein Vogel; und eben so schweben auch, jedoch weder beseelt, noch beflügelt, das Szepter und das flammende Schwert. Wenn man die größte Anstrengung neuerer Künstler betrachtet, ist es unmöglich, sich des Gedankens zu erwehren: wie arm und hilflos in Absicht des Erhabenen und Idealischen sie dastehen würden, wenn sie nicht die Griechen zu Vorgängern und Mustern gehabt hätten. Dieser Weltrichter, den Rubens in den furchtbaren Ernst einer strafenden und belohnenden Gottheit kleiden wollte, — was wäre der unter seinen Händen geworden, wenn uns keine Bildsäule eines Jupiter oder eines bärtigen Bachus übrig geblieben wäre, deren Gesichtszüge und Stellung sogar er hier kopiren mußte? Das Erborgte dieser Hauptfigur ist so auffallend, daß es mit der flammändischen Feistigkeit, die tiefer unten herrscht, einen seltsamen Kontrast bildet; allein, was sie

noch wichtiger auszeichnet, ist der verfehlte Effekt in allen Details, wo der Künstler es sich erlaubte, von der Antike abzuweichen, um die Spur seiner Nachahmung zu verdecken. Der theatralisch aufgehobene rechte Arm stört die ganze Harmonie dieser Figur, und raubt ihr alle Würde. Alles an ihr ist aufgeregt, ob sie gleich sitzend vorgestellt wird; die linke Hand machte eine von sich stoßende Bewegung, der linke Fuß schreitet vor, der rechte ist unterwärts zurückgezogen, der Kopf rechts hingewandt, und das Kleid schwillt hoch auf vom Winde, sowohl über der linken Schulter als hinter dem Rücken. Diese leidenschaftliche Stellung giebt einen unauslöschlichen Ausdruck von Schwäche; sie hat nichts von der erhabenen, gleichmüthigen Ruhe der Gerechtigkeit, und ein ehrbarer sterblicher Richter auf einem irdischen Stuhle würde sich ihrer schämen. Ich bezweifle wohl, daß Rubens durch diese Bewegung Aufmerksamkeit erregen, Handlung andeuten, Eindruck machen wollte; allein eben darin liegt das Versehen, daß er dies alles durch Geberdenspiel erzwingen wollte. Er verwechselt also Seelenausdrück mit Leidenschaft; anstatt uns beim Gefühl zu fassen, deklamirt er uns vor. Dieser Fehler ist der flammändischen Schule eigen; das blos Physische fesselt sie zu sehr, füllt so ganz ihre Einbildungskraft, daß ihr keine Hermeneutik der inneren Geisteskräfte möglich ist; grobe Pathognomik sieht man zwar bei diesen Künstlern, Leidenschaft, oder auch sinnliches Gefühl können sie schildern; aber Seelengröße, Erhabenheit, Gedankenfülle, gehaltene Kraft, Zartheit des unterscheidenden Sinnes, kurz alles was den Menschen adelt, ist bei ihnen das Werk des Zufalls oder einer höchstseltenen Ausnahme.

Auf demselben Wolkengewölbe mit dem Erlöser, aber in einiger Entfernung hinter ihm, stehen ihm zur Rechten Maria mit Petrus und Johannes, zur Linken Moses mit den Stammältern des Menschengeschlechts; im Hinter-

grunde zu beiden Seiten verlieren sich die Heiligen in großer Anzahl, und über ihren Häuptern kommen viele Engelsköpfchen zwischen den Wolken hervor. Die bittende Stellung Mariens verhindert nicht, daß mitten unter so vielen stehenden Figuren der sitzende Christus weniger, als er sollte in die Augen fällt. Auch die Gruppen im Vordergrunde scheinen ihm etwas von seiner Größe zu rauben, so richtig übrigens die Prospective beobachtet seyn mag. Es ist sehr viel Talent und Geschicklichkeit in der Anordnung jener oberen, wie der unteren Gruppen; ihre Maßen sind schön und verrathen den geübten Künstler. Hier ist indeß von Erfindung und von Dichtung die Rede; ich vermiße den kühnen Sprung der Phantasie, der diese müßigen Figuren mit Indivualität begaben soll, daß man sie nicht bloß an ihren Attributen, wie den Petrus an seinen Schlüßeln, den Paulus am Schwert, den Moses an den Hörnern und den Gesetztafeln, erkenne. Mitleid und Neugierde malen sich jedoch in vielen Köpfen. Petrus, Johannes und Moses scheinen über den richterlichen Zorn zu verstummen, der an einer weiblichen Figur im Hintergrunde sogar den vollen Ausdruck des Schreckens, mit zurückgezogenem Kopf und vorgespreizter Hand zuwege bringt.

Jetzt kommen wir dem eigenthümlichen Schauplatz, dessen Gewühl auch die Himmlischen beschäftigt, etwas näher. Zwei sehr weit von einander entfernte Zeitpunkte, der Auferstehung nämlich und des Gerichts, hat der Künstler hier vereinigt und in einen Augenblick zusammengerückt. Aus dieser poetischen Freiheit, die ich übrigens nicht tadeln kann, sind bei ihm die wesentlichsten Fehler seiner Composition entstanden. Ganz unten auf dem Vordergrunde steigen mehrere Figuren unter einem schweren, halbaufgehobenen Grabstein hervor, und wie die Gerippe ihren Ruheplatz verlassen, umhüllet sie ein neuer Körper. Ein solches Gerippe

sieht man noch zwischen den umherliegenden Erwachenden im Dunkel der Grabeshöhle. In einander geschlungen und gewunden, reicht eine Gruppe dieser Auferstandenen von der Erde bis zum Wolkengewölbe, das den Thron des göttlichen Richters bildet. Auf Wolken, die bis zur Erde herabstiegen, steht oder schleppt sich diese schwere Masse, mit Hilfe einiger Engel, die da und dort einem unter die Arme greifen, zum Himmel hinan. Links hingegen stürzt eine eben so hoch aufgethürmte Menschenmasse, von Michaels Blitzen verfolgt und von andern Engeln gewaltsam niedergedrückt, aus dem Himmel in den Abgrund hinab, wo ein gähnendes Ungeheuer mit offenem Rachen ihrer wartet. Aegypanische Gestalten mischen sich unter die Stürzenden, und ziehen, als ständen sie im Bunde mit den Engeln, ihre Beute mit sich hinunter, reiten auf den Hoffnungslosen, und umschlingen sie mit gewaltigen Armen. Der Kontrast zwischen beiden Gruppen ist unstreitig das Meisterhafteste in diesem ganzen Bilde. Die Seligen drängen sich in regellosen Strecken dicht zusammen, verschränken sich untereinander und mit den Engeln, und bilden eine Pyramide von Köpfen; nur die vordersten Figuren sieht man ganz bis auf die Zehen, und die unterste, ein Weib, (wie man sagt Rubens zweite Gattin,) sitzt noch halb betäubt, mit auf der Brust gekreuzten Armen und blickt nach dem Grabe, aus dem sie eben erst hervorgegangen ist. Die Verdammten hingegen fallen in der schrecklichsten Verwirrung und Unordnung; viele strecken die Beine hoch in die Luft, und ihre Glieder durchkreuzen sich nach allen Richtungen. Wer nun ein anderes Werk dieses Künstlers gesehen hätte, würde ihm hier auf den ersten Blick das Zeugniß geben müßen, daß er es wohl verstand, den menschlichen Körper unter allen Gesichtspunkten, in allen erdenklichen Stellungen und Biegungen, natürlich angestrengt oder gewaltsam verzerrt, und immer neu und unerschöpflich an Gestalten darzustellen. Auch das ist viel geleistet, wenn man bedenkt, wie es mit der Kunst

der Neuern überhaupt bestellt ist; die wenigsten Maler haben es auch nur so weit gebracht. Allein was hätte nicht ein Künstler aus eben diesem Gegenstande geschaffen, ein Künstler mit empfänglicher Seele, mit dichterischer Phantasie und zartem Schönheitssinne! Nicht zu gedenken, daß die herabstürzende Gruppe gegen alle Wahrscheinlichkeit sündigt, indem sie früher im Himmel angelangt seyn mußte, als selbst die auserwählte Schaar, um schon verstoßen zu werden, ehe diese noch auf dem Wolkengewölbe ausgestiegen ist; so bringt doch die Vereinigung der Auferstehung und des Gerichtes die Unbequemlichkeit mit sich, daß die Seelen eine zwar an sich sehr schöne, hier aber ganz unnatürliche Pyramidalgruppe bilden müßen, welche schon darum verwerflich ist, weil sie allen individuellen Ausdruck schwächt und die schönen Episoden, die sich hier dem Künstler wie dem Dichter darbieten, unmöglich macht. Durch das Aneinanderhangen der Gestalten erhält die ganze Masse eine so überwiegende Schwere, daß selbst das blödeste Auge sich mit der Möglichkeit, diese Menschen je auf Wolken wandeln zu sehen, nicht täuschen läßt. Nimmt man hiezu, daß Rubens hier, wie in allen seinen Gemälden, die menschliche Form so materiell und fleischig als möglich vorstellt, so steigt die Unwahrscheinlichkeit bis auf den höchsten Punkt. Doch es sey darum! Den Auferstandenen ist es zu verzeihen, wenn sie in dem ersten schlaftrunkenen Augenblicke des Erwachens gerade so sich zusammendrängen und sich selbst das Emporsteigen erschweren; keineswegs aber dem Künstler, der keinen bessern Augenblick wählte, oder diesen sich nicht interessanter dachte. In diesem ganzen Knäul von Menschen ist nur Eine Begierde, nur Ein Drängen und Streben, hinauf zu gelangen. Vergebens sucht man hier, was diese sonst nur grausenvolle Szene des Gerichts dem Herzen eines Menschen näher zu bringen im Stande wäre; hier ist weder die Freude des Wiedererkennens, noch der Ausdruck

der göttlichen Liebe, noch irgend eine rührende Beziehung zu sehen, welche die Steigenden und Fallenden anders, als durch die Nebeneinanderstellung verbände; nichts, mit Einem Worte, von allen jenen Meisterzügen, womit Klopstock sein erhabenes Gemälde von der Auferstehung im Messias schmückt. Es kann wahrlich einem jeden Zuschauer gleichgültig seyn, ob die Figuren, die der Maler hier aufsteigen läßt, wirklich in dem Himmel ankommen oder nicht; es kann sich niemand gereizt fühlen, ihnen nachzusteigen, sich in ihre Haufen zu drängen, und Seligkeiten, die solchen groben Geschöpfen genießbar sind, mit ihnen zu theilen. Unter ihnen giebt es keinen Verklärten, den man liebgewinnen, an dem man mit Bewunderung oder mit Zärtlichkeit hängen, auf dessen Wiedersehen man sich freuen; keinen Verdammten, dem man das Maß seines Verbrechens und die Gerechtigkeit des Urtheils an der Stirne lesen, und dessen Fall man dennoch beweinen könnte! Ich finde zwar, indem ich mühsam mich durch das Gewimmel der Ringenden hindurch wühle, einen schönen Engelskopf; aber daß er nur schön, und daß es nur Einer ist: gerade das erschöpft alle Strenge des Tadels. Von dem ganz mißlungenen Michael mag ich nichts sagen, und eben so wenig von seinen Begleitern, die zur Unzeit in die Posaune stoßen, da eben der Richter des Weltgerichts das Urtheil spricht. Mehr wußte also Rubens aus diesem großen Entwurfe, der die Apokalypse selbst im erhabensten Styl der bilderreichsten orientalischen Dichtung behandelt, nicht hervorzuzaubern? Nur diese Vorstellungen weckte der Riesengang der Phantasie Johannis in ihm? Höher trug ihn der Fittig des Genius nicht, wenn er das größte Schauspiel sich dachte, das Menschen und Göttern je gegeben werden kann? den Augenblick, wo die ganze Schöpfung sich zusammendrängt, sich neu organisirt, sich verwandelt, wo das Reich des Möglichen seine Schätze aufthut und die

Phantasie in ihrem Ueberfluße schwelgen läßt, wo Jahrtausende mit ihren Begebenheiten und ihrer großen Verkettung von Ursachen und Wirkungen sich überinander stellen, wo das Verborgene offenbar, das Verlangte in seiner Blöße, das große Verkannte in göttlichem Glanz erscheint, — den Augenblick bezeichnet ihm nichts, als diese zwei bedeutungsleeren, an aller Individualität verarmten Menschenhaufen? Sind die Schranken der Kunst hier wirklich zu enge, oder zogen sie sich nur für das Genie eines Rubens innerhalb ihres möglichen Umfanges in einen so engen Kreis zusammen?

Wenn ich vorhin die treue Nachfolge der Natur, welche Rubens in den Stellungen beobachtet hat, mit einigem Lobe erwähnte, so sollte sich dieser Beifall doch nicht auf die Richtigkeit der Zeichnung erstrecken. In dem, was er malte, sieht das Auge, welches der Zergliederer bemerken gelehrt hat, eine vernachläßigte Kenntniß der bestimmteren Gestalt, der Theile, und eine unrichtige Manier sie anzudeuten. Das Feuer des Bildners entschuldigt keinesweges diese Unrichtigkeit; denn wahre Künstlergröße finde man nur da, wo die wirkenden Kräfte zusammengehalten, zweckmäßig aufgespart, nicht blos in flüchtigen Explosionen eines Augenbliks verschwendet wurden. Wie die Natur mit immer gleicher, nie erschöpfter Energie ohne Unterlaß neue Bildungen von sich ausströmen läßt und gleichwohl mit bewunderungswürdiger Geduld alles, bis auf die kleinsten Theilchen, nach ihren ursprünglichen Modellen langsam und getreulich ausarbeitet: so muß ihr Nachahmer ebenfalls dem wilden Drange, der ihn reizt, die Gebilde seiner Phantasie im Materiellen darzustellen, einen starken Zügel anlegen können, damit sein warmes Brüten nur edle, vollkommene Früchte reifen möge. So wußte Raphael, der größte Mensch der je den Pinsel führte,

seinem Genius zu gebieten, indem er es nicht für kleinfügig hielt, zu jeder seiner Figuren eine Skizze zu entwerfen, deren Verhältnisse er mit dem Zirkel maß. Daher kommt es denn auch, daß die Arroganz der jungen Zeichner, die auf den ersten Blick an seinen Figuren nichts besonders sehen, bei dem ersten Versuche sie zu kopiren, zu Schanden wird. Diese Umrisse des flammändischen Pinsels hingegen mag man leicht in der Kopie verfehlen, ohne befürchten zu müßen, daß Mißgestalt die Unähnlichkeit verrathe.

Schönheit ist also nicht in Formen von Rubens zu suchen, denn sie ist die Tochter des Ebenmaaßes. Wären aber seine Figuren auch richtig gezeichnet, so würde doch schon allein ihre flämmische Feistigkeit den Begriff des Schönen verscheuchen. Dies ist bei ihm, wie es scheint, ein verdorbener Geschmack, weil Italien ihn mit schöneren Formen vertraut machen konnte. Ich habe seine Fleischmassen als natürlich rühmen gehört; allein ich finde sie unaussprechlich eckelhaft. Das hangende, erschlaffte, lappige Fleisch, die Plumpheit aller Umrisse und Gliedmassen, der gänzliche Mangel von allem, was auf Anmuth oder Reize nur Anspruch machen darf — ich kann nicht sagen, wie mich das unwillkührlich zwingt, die Augen wegzuwenden, um einem widrigen Eindruck zu entgehen. Unter zehn Bewunderern von Rubens würden kaum zwei oder drei den Anblick solcher Menschen, wie er sie hier malte, in der Natur ohne Widerwillen ertragen. Warum dulden sie aber, oder bewundern wohl gar im Bilde, was lebend sie aneckeln würde? Weil der Pinsel das allzu scheußliche verwischt; weil den meisten Menschen nur an der Nachahmung liegt, gleichwohl was ihr Gegenstand sey; endlich weil wir den Schönheitssinn und den Geschmack zu den seltensten Göttergaben zählen müßen.

Wenn aber Rubens in den Umrissen und in der Darstellung des Schönen fehlte, bleibt ihm nicht wenigstens die

Magie seines Kolorits, die seit mehr als hundert Jahren so oft gepriesen ward und noch in voller Kraft besteht? Dieses Fleisch, wird der Kenner sagen, ist wahres blutreiches Fleisch; diese zarte, sammetweiche Haut glaubt man anfühlen zu müßen; diese Lippen glühen mit lebendigem Purpur; überall sieht man deutlich, daß die Wirkung der Farben und des Aussehens verschiedener Oberflächen dem Gedächtniße dieses großen Künstlers tief eingeprägt worden ist, und daß er auch die Kunst besessen hat, beides mit Wahrheit darzustellen." Ich wünsche immer, wenn ich diese Lobsprüche mit anhören muß, daß gleich ein gutes lebendiges Modell zur Hand wäre, welches man entkleiden und neben ein Bild von Rubens hinstellen könnte. Man würde dann gar bald gewahr werden, daß jener Zauber, der so mächtig wirkt, noch um vieles von der wahren Farbe der Natur abweicht, und vielmehr in einer eigenthümlichen Art der Behandlung, als in einer getreuen Auffassung des Wirklichvorhandenen liegt. Ich tadle es indessen nicht, daß Rubens so gern auch hier seine Karnationen durch stark aufgelegten Zinnober erhöhet, und mit durchschimmerndem Blau und mit gelben Wiederscheinen fast zu verschwenderisch umgeht. An dem Platze, für den er dieses Gemälde bestimmte, würde man vermuthlich diese Farben so hervorspringend nicht gefunden haben, als hier, wo sie dem Auge zu nahe gerückt sind. Man müßte die Jesuiterkirche zu Neuburg, wo dieses große Gemälde zuerst aufgestellt wurde, zuvor gesehen haben, um urtheilen zu können, wiefern diese Rechtfertigung des Künstlers statthaft sey oder nicht. Daß indeß kein Flammänder je das Kolorit von Rubens übertroffen habe, wenn es nicht zuweilen seinem Schüler van Dyk geglückt ist, bleibt seinem Ruhme unbenommen. Auch die Kunst der Beleuchtungen war sein; Licht und Schatten, zwar nicht der wesentlichste Vorzug dieses Stücks, sind gleichwohl mit großer Geschicklichkeit darin ausgetheilt, und thun die vortrefflichste Wirkung.

Wenn Kunstverständige einen Maler preisen wollen, pflegen sie auch noch sein Machwerk herauszustreichen; und in diesem Betrachte hat Rubens in der That vor vielen andern einen entschiedenen Vorzug. Er wußte seinen Pinsel leicht und kühn zu führen, er kannte seine Palette und den Effekt ihrer Farben, er vertrieb dieß zart und meisterhaft unter einander, gab ihnen Haltung und besaß eine große Uebung im Vertheilen und Abstufen der Lichtmassen und des helleren oder tieferen Dunkels. Dieses Verdienst gehört in Eine Klasse mit der Fertigkeit eines Tonkünstlers, die Noten frisch und rein vom Blatte wegzuspielen, oder mit dem eben so mechanischen und eben so bewunderten Talent, auf einigen Instrumenten die Schwierigkeiten der Ausführung zu überwinden und eine seltene Beweglichkeit der Finger sehen zu lassen. Allein, wenn ich auch der Handarbeit unsers Rubens ihren ganzen Werth zuerkenne, wenn ich ihn ferner in seiner Anordnung und Gruppirung, im Reichthume seiner Gestalten, in der Farbengebung, im Faltenwurf der Kleidungen, in dem Feuer seines Geistes, womit er durcheinander istürzende Figuren, zur Einheit zurückzuführen weiß — wenn ich in diesem Allem ihn bewundern kann: wie hoch wird denn sein Ruhm sich schätzen lassen, da wir überall, wo es auf ein nicht zu berechnendes Gefühl, auf innere Beweglichkeit und Empfänglichkeit, auf eine gebildete Sonderungs- und Umformungsgabe ankommt, wo von Erfindung und Wahl des Gegenstandes, dichterischer Ausführung aller einzelnen Bestandtheile des Gemäldes, und Idealisirung der Gestalten die Rede ist, von seinen Verdiensten schweigen oder seiner Arbeit unsern Beifall versagen müssen?

Ein Meisterwerk gedachte der Künstler hinzustellen, das seinem fürstlichen Freunde die Dankbarkeit für ein gerettetes Leben ausdrücken sollte, ein Meisterwerk, das die Krone seiner Werke genannt zu werden verdiente — und sein ernster

Sinn wählte sich das Weltgericht? Durch die Erhabenheit des Gegenstandes wollte er gleich auf den ersten Blick so den Troß des tadelsüchtigen Kenners niederwerfen, wie er die Flamme des frommen Gefühls im großen Haufen anzünden wollte — und er schilderte die Gottheit in Gestalt eines abgelebten Greises, den Richter des Weltalls schwach in seiner Uebermacht, wie einen gemeinen Tyrannen? Der Himmel und die Hölle sollten neben einander stehen in seinem Bilde, zwischen ihnen das Menschengeschlecht, schrecklich verurtheilt zur Seligkeit oder Verdammniß — und ich sehe einen Raum, der höchstens fünf oder sechs Menschenlängen übereinander fassen kann, mit einem an der Erde hinschwebenden Nebel gefüllt, auf welchem einige Figuren müßig stehen, andere in gedrängtem, schwerfälligem Phalanx hinaufsteigen, andere wildverschränkt mit stygischen Mächten zusammenstürzen über ein scheußliches Drachenhaupt? Ordnung und Einheit sollten unsere Blicke fesseln — und es ist die Einheit, die Ordnung des Chaos? Wen diese Erfordernisse unbefriedigt ließen, der sollte noch der Schönheit huldigen; ein Umriß, der Natur wie mit List entwendet, konnte den entzücken; ihn gewann ein Farbenzauber, der das zarte Gebilde des menschlichen Körpers vom Lebensgeist durchathmet, bis zur Täuschung darzustellen vermag — und sind nun diese Flämmischen Dirnen schön? sind diese Umrisse richtig und gefällig? sind diese Karnationen bei aller ihrer Frische nicht Manier?

Doch es ist nicht das erste Mal, daß gerade dann, wenn große Künstler mit Vorsatz alle ihre Kräfte aufboten, das erzwungene Werk ihrem Geiste mißlang. Auch die Empfängniße der Phantasie sind unbedingte Gaben eines göttlichen Augenblicks.

Was von Eindrücken der Anblick der hiesigen Gemäldegallerie in meinem Gemüthe zurückgelassen hat, wollen wir

jetzt in dieser Klarheit beschauen; viel werden wir bewundern, manches tadeln und einiges lieben müssen. Auch hier aber, wie im ganzen Leben, können wir uns nicht alles aneignen; es ist eine Oekonomie der Zeit und des Gedächtnisses nöthig, um nur das Wesentliche, uns Angemessene aufzufassen; glücklich, wenn die Wahl so ausfällt, daß die Bilder, die wir in uns aufbewahren, Abdrücke interessanter Geisteskräfte sind und manche andere entbehrlich machen.

Rubens kann in seiner Darstellung des jüngsten Gerichts vielfältig gefehlt haben, ohne deshalb den Ruhm eines großen Künstlers einzubüßen. Seine Werke füllen hier einen ganzen, ihm allein gewidmeten Saal; sie bestehen in mehr als vierzig großen und kleinen Gemälden. Ein kleines Stück, welches die Niederlage der Amazonen am Thermodon vorstellt, gab dem Churfürsten Johann Wilhelm die Veranlassung, seine große Sammlung von Gemälden anzulegen. Rubens ist hier in seinem Elemente. Die besiegten Kämpferinnen stürzen sammt ihren Roßen von der Brücke in den Fluß; in mancherlei Stellungen hingeschleudert, schwimmend, fallend; sich sträubend, erblickt man den weiblichen Körper von der wilden Phantasie des Künstlers ergriffen. So unwahrscheinlich es immer ist, daß Weibermuth zu diesem Grade gestiegen sey; so schön ist doch der Stoff für den Maler, der dieses Feuer in sich fühlte, die Extreme der Leidenschaft und die heftigste Handlung darzustellen. Von den beiden Skizzen: der Bekehrung des Apostels Paulus und der Vernichtung der Heerschaaren Sennacheribs, möchte ich das nicht so unbedingt behaupten.

Bewunderungswürdig war und bleibt Rubens im Portrait! Er faßte so wahr und so glücklich zugleich! Nur ist es mir räthselhaft, daß ein Künster, der so tief in andere Wesen sich hineinschmiegen und ihr Innerstes so zu sagen her-

ausholen konnte, in seine eigenen Schöpfungen nicht mehr hinübertrug. Unter so vielen hundert Köpfen, die er in seinem Leben nach der Natur gemalt haben mag, hätten sich doch wohl die Urbilder zu allen Charakteren seiner historischen Gemälde mit Hilfe einiger Idealisirung leicht gefunden; und solche der Natur nachgebildete Formen hätten auf jeden Fall seine unbestimmten, von Indivualität entblößten Gesichter weit übertroffen. Hier ist das Bildniß eines Mönchs; der graue Rock scheint nur eine Verkleidung zu seyn, so wenig paßt er zu dem gebildeten Geiste, der aus diesen Zügen hervorstrahlt. So ein Gesicht, mit diesem Ausdruck des eingeärndteten Ideenreichthums, mit dieser Milde, welche nur Erfahrung und Weltkenntniß geben, mit dieser Ruhe, die aus einer richtigen Schätzung der Dinge und ihres unaufhaltsamen Laufs entspringt — wahrlich, das würde man unter tausend Mönchsgestalten ohne Mühe wieder erkennen. Wie der hagere Mann einst den Erdball in der Hand wägte, damit spielte, und doch zulezt wohl inne ward, der Ball sey mehr als Spielzeug, wenn er's nur ergründen könne; so wägt er jezt den Menschenschädel, ihm und aller Menschenweisheit nicht minder unbegreiflich! Es ist kein Traum, den ich da träume; dieser Franciskaner-General, so wie Rubens ihn malte, war zu seiner Zeit im Kabinet allmächtig. Maria von Medicis, bereits in guten Jahren, ist hier noch schön, aber so stolz, so tiefverschloßen, so gewandt in allen Künsten der Verwirrung! Ich weile jedoch lieber bei dem eigenen Bildnisse des Malers und seiner ernsten Gattin. Es ist eine überströmende Geistesfülle in seinem Kopf und sein ganzes Wesen, sein Anstand, seine Kleidung verrathen die höchste Eleganz. Wenn Rubens so ausgesehen hat — und dieses Bild trägt alle Kennzeichen an sich, daß es treu dem Leben nachgebildet worden ist, — so war der Mensch an ihm bei weitem das Edelste, Größte und Beste; keines seiner Werke giebt einen halb so erhabenen Begriff von ihm, als diese

Nachahmung seiner eigenen Züge. Der schöne, kraftvolle Mann sitzt da in der Blüthe des männlichen Alters. Die tiefliegenden Augen sprühen Feuer hervor unter dem Schatten der dunkeln Augenbraunen; auf seiner Stirne liest man den Reichthum, und ich möchte fast sagen, auch das Ungezähmte seiner Phantasie. Seine Seele ist auf einer Bilderjagd außer dem Bezirke des Gemäldes begriffen. Das hübsche Weib ruht zu seinen Füssen, ihre Rechte in seiner Rechten, und diese Hände sind von vorzüglicher Schönheit. Wahr und treu ist auch ihr Kopf; allein die ungebildete Frau konnte den größern Menschen nicht fassen, der zugleich Künstler und Staatsmann war, bald an Philipp's des Dritten Hofe, bald als sein Abgeordneter bei Karl dem Ersten von England seine Rollen spielte; den Mann, der nach den Mitteln seines Zeitalters vortrefflich erzogen war, die Feder beinahe so gut, wie den Pinsel führte, um dessen Freundschaft Fürsten warben, und den Wolfgang Wilhelm, Herzog von Neuburg, in seinem eigenen Wagen rettete, als man ihm in Madrid nach dem Leben stand.

Was mag er wohl ersinnen in dieser traulichen Verschränkung, auf dem ländlichen Sitz am Gemäuer, wo sich das üppige Geisblatt mit duftenden Blüthen emporschlängelt und über seinem Haupte leichte Schatten webt? Etwa jenes liebliche Gedicht, wo sieben Amoretten sich hineinflechten in einen Kranz von Blumen und Früchten? Mit welcher Fülle, mit welcher Kraft sind diese Formen aus der Anschauung gegriffen! Welches Leben regt sich in ihren Gliedern! Wie gaukeln die gesunden Buben so froh in vollem Treiben ihrer neuerprobten Muskelkraft. Des schönsten Genusses Kinder, als Zeit und Sinne schwanden; Daseyn ihre ganze Bestimmung, Zweck und Mittel zugleich; und auch ihnen gelten Zeit und Zukunft noch nichts! Hieher den Blick, ihr Weisen, und sagt uns, ob es eine andere Wonne gebe, als das schöne Leben zu sehen, und zu fühlen: es ist!

Die reine, treue Darstellung des Lebendigen und Natürlichen würde diese gefällige Wirkung auf die Empfindung des Zuschauers nie verfehlen, wenn es nicht in der Natur selbst Gegenstände gäbe, deren erster und mächtiger Eindruck unsern Selbsterhaltungstrieb aufregt, und Abneigung, Widerwillen, Abscheu oder Furcht und Schrecken zuwege bringt. Der Anblick alles Mißgestalteten, Unzweckmäßigen, Schädlichen in der Natur, des Gewaltthätigen und Zerstörenden, des körperlichen Schmerzes, heftiger Krämpfe, eckelhafter Zerfleischungen, kranker oder auch leidenschaftlicher Entstellung, dies alles erschüttert zuerst unser Nervensystem mit dem Gefühle der eigenen Verletzbarkeit, welches zur Erhaltung eines endlichen Daseyns wirken muß. Ist es daher nicht sonderbar, daß so viele Künstler, und unter diesen manche der berühmtesten, gerade diese Gegenstände zur Nachahmung wählten, um durch sie recht kräftig erschüttern zu können? Rubens selbst scheint sich in solchen Darstellungen mehr als in allen andern zu gefallen. Von jenen wilden Compositionen, wo Teufel und verworfene Menschen sich winden und kämpfen und knirschend den Engeln unterliegen, soll hier nicht mehr die Rede seyn. Es gibt noch andere Bilder in diesem Saale, von einem ähnlichen Effekt. Bald ist es ein trunkener Silen, umringt von einer bachantischen Gruppe, deren verschiedene Grade der Trunkenheit sich allzunatürlich in faunischer Wohllust oder in einer noch eckelhafteren Herabwürdigung äußern. Eine gewöhnliche Faunin liegt im Vordergrunde hingestürzt über ihren beiden bocksfüßigen Säuglingen, die zappelnd an den Brüsten, ich hätte bald gesagt, den Eutern, ihrer im Uebermasse der Völlerey entschlafenen Mutter hangen. Bald ist es ein sterbender Seneka, blutend, alt und schwach, die Todtenblässe im Gesicht und auf den Lippen. Hier eine Latona in den Sümpfen Lyciens, noch in bittender Stellung, indeß ihr gegenüber die störrigen, feindseligen Wilden, die ihr einen Trunk Wassers versagten, im flämischen

Bauerncostüm, aber mit Froschgesichtern schon halb verwandelt dastehen, gräßliche Carricaturen! — Wie konnte nur ein Mann wie Rubens das Bild des Eckelhaften in der Natur eines betrunkenen Weibes, in seiner Phantasie dulden, geschweige denn mit Wohlgefallen darüber brüten, mit Kunst und Kenntniß der Natur es ausmalen und nichts dabei fühlen, als nur die Stärke seiner Darstellungsgabe? Hätte nicht der Maler, der es wußte, was Schönheit ist, bei jenen Froschmenschen vor einem Mißbrauche seines Talents zurückbeben sollen, wodurch er sich zur plattesten Farce erniedrigte? Der Seneka wäre vielleicht am ersten zu entschuldigen, weil er genau die Stellung der alten Natur hat, und alte Kunst sonst tadelfrei zu seyn pflegt. Allein nicht alle Werke des römischen Meisels sind musterhaft, nicht alle der Nachahmung werth; bei vielen vermißt man den armen, keuschen Geschmack der griechischen Kunst, und endlich ist das Widrige im Marmor weit weniger, als in dem farbigen Gemälde widrig; der Pinsel drückt oben die Todtenfarbe und die Erschöpfung des Verblutens in ihrer ganzen Abscheulichkeit aus. Allerdings gelingt es auch den Künstlern, durch diese Schilderung des Grobsinnlichen auf die gröbern Organe des großen Haufens zu wirken, dessen lauten Beifall und gaffende Bewunderung davon zu tragen, und nur, daß dieser Beifall, diese Bewunderung ihnen genügt, gerade darin liegt der ganze Jammer. Es ist leichter, gemeine Natur zu kopiren, als Seelenkräfte in der Materie sichtbar zu machen, leichter, durch groteske Züge dem Pöbel zu gefallen, als nach dem musterhaften Doryphorus den Kenner zu befriedigen; leichter endlich, zu erschüttern und sogar zu rühren, als den Forderungen des gebildeten Geistes, den die grobgezeichneten dramatischen Larven anekeln, und der nach den zarten Schattirungen und Verschmelzungen der Charaktere des gesellschaftlichen Lebens verlangt, völlig Genüge zu leisten. Unsere Theaterdichter wissen dies so gut, wie die Künstler, und eben darum spielt

man die Stücke der höchsten dramatischen Kunst vor leeren Häusern, indeß die kläglichsten Erzeugniße des Plattsinnes, ein Waltron, eine Lanassa und andere ihres Gelichters, wenn sie nur das Alltägliche anschaulich machen, den allgemeinsten Beyfall nie verfehlen.

In der Himmelfahrt der Jungfrau, in der Geburt Christi, in der Ausgießung des heiligen Geistes, in dem Märtyrerthum des heiligen Laurentius und selbst im Nymphenraub der Zwillingsbrüder Kastor und Pollux, lauter großen und kraftvollen Werken von Rubens Hand, die ich hier um mich her erblicke, sind indessen so viele künstlerische Verdienste vereinigt, daß man sich willig finden läßt, auch über den wesentlichen Mangel einer feineren Vorstellungsart hinauszugehen, und sich mit dem Künstler in seinen niedrigeren Gesichtspunkt zu versetzen. Unter allen diesen Werken scheint mir dasjenige, wo die Apostel, am Pfingsttage, mit neuen Kräften erfüllt werden, in Absicht auf die Schönheit der Köpfe, vorzüglich bemerkenswerth. Es ist zwar auch hier der gewöhnliche Fehler auffallend, daß die Ergießung des heiligen Geistes weit mehr durch die vom Licht umfloßene Taube die einzeln herabfallenden Flämmchen und das Erstaunen der Heiligen selbst über diese Erscheinungen, als durch eine wirklich auf ihren Zügen sichtbare Begeisterung und Verstärkung des geistigen Kraftmaasses angedeutet wird: allein diesen Verstoß abgerechnet, der vielleicht um so verzeihlicher ist, je weniger man sich zu Rubens Zeit über Gegenstände der Religion das Nachdenken erlaubte und je mehr der Künstler damals an die kraßen Vorstellungen der Priester jenes finstern Zeitalters gebunden war; diesen Verstoß abgerechnet, bleibt dem Stücke wenigstens das Interesse, welches man an schöngebildeten Menschen nimmt. Wem es genügt, an einem flämmischen Weibe statt der Madonna, an gesunden, bausbäckigen Knaben an der Stelle der Engel, der wird seine For-

derungen durch den schönen Körper des Märtyrers auf dem Roße noch mehr befriedigt finden. Könnte man nur die Größe der Gegenstände vergessen, oder noch besser, könnte man diese Gegenstände nur mit Hintansetzung aller eigenen Vorstellung davon, so fühlen, wie Rubens sie in seiner Phantasie entstehen sah: dann wirkten vielleicht seine Bilder beides auf den Geschmack und auf das Herz, anstatt daß sie mir jetzt bei einem andern Maaßstabe und edleren Formen, nur Travestirungen des Heroischen und Göttlichen scheinen.

Indeß lieber diese gemeine, schwerfällige Phantasie, als jene des Lucca Giordano und des Annibal Caracci die sich in der Darstellung eines so gräßlichen Auftrittes, wie der bethlehemitische Kindermord, gefallen können; und wiederum lieber noch diesen Kindermord von Meister Annibal, als jenes ungleich greulichere Gemetzel der Christen in Persien unter dem König Sapor! Was ist ein großer Künstlername, wenn solch ein buntscheckiges, steifes, elend gruppirtes, ohne Perspektive, ohne Haltung, in harten Umrissen mühsam hingedrechseltes Werk nichts anders für sich hat, als Albrecht Dürers Ruhm? Empfindungsloser kann man nicht malen; und wenn es wahr ist, daß die beiden schwarzgekleideten Figuren in der Mitte des Gemäldes, die als müssige Zuschauer den verabscheuungswürdigsten Szenen der Menschenqual ruhig zusehen, Portraite des Künstlers und seines besten Freundes sind, so möchte man auch hinzusetzen: empfindungsloser kann man nicht seyn. Ließe sich doch die Aechtheit dieses unedlen und zugleich so sehr mißrathenen Kunstwerkes mit einiger Wahrscheinlichkeit bezweifeln!

Unedel im höchsten Grade, aber auch trotz aller Niedrigkeit des Gegenstandes, an Wahrheit, Charakteristik und Ideenreichthum zum Meisterwerk gediehen ist daneben der berühmte Marktschreier von Gerard Douw. Gewisse See-

len sind zum Auffassen gewisser Gegenstände geschaffen oder organisirt: diese spiegeln sie so rein und klar wieder von sich, daß man sieht, sie wurden gleichsam Ein Wesen mit ihnen; da sie hingegen für Eindrücke aus einer andern Klasse schlechterdings nicht empfänglich scheinen, von andern Objekten gar nicht berührt werden können. Hogarth, der Meister in der physiognomischen Bezeichnungskunst, der bewunderte Karrikaturenschöpfer, konnte keine schöne Figur entwerfen; Gerard Douw, der hier die geringen Volksklassen nach ihren verschiedenen Geschlechtern, Gewerben und Leidenschaften ganz mit sich selbst identifizirt zu haben scheint, der unendlichen Scharfblick beweiset, wo es auf die Sonderungen der Wirkungen desselben Gegenstandes auf verschiedene Gemüther aus diesen Volksklassen ankommt, hätte für das Ideal einer griechischen Heldennatur keinen Sinn gehabt. Diese geistigeren Wesen gehen durch die grobe Seele hindurch, und lassen keine Spur von ihrer Berührung zurück. Zart und mit vulkanischer Feuerkunst gewebt muß das Netz seyn, in welchem sich Mars und Venus fangen und den versammelten Göttern zeigen lassen. Sollen wir nicht zürnen, daß nicht alle solche Tausendkünstler sind, oder lieber jedem Geiste seine Art und Weise zu wirken und zu schaffen gönnen, da es nun einmal nicht möglich ist, daß Raphaels und Tizian's und Guido's Seelen in den belgischen Schlamm hinabsteigen können? Zwar hätte Gerard Douw seinen Marktschreier wohl ebenso interessant machen können, ohne jene Details anzubringen, welche die Thierheit des Menschen in ihrer härtesten Abhängigkeit von den unreinsten Bedürfnissen in's Gedächtniß rufen; allein wer trennt uns das von einander? Wer mag selbst dem pfiffigsten und kunstreichsten Teufel den unwiderstehlichen Hang benehmen, unter die Säue zu fahren?

Der leichte, glatte, launige Teniers ist eben so nie-

drigkomisch; doch gefällt es mir besser. Es ist ungleich mehr Wahrheit und Treue, die sich bis auf die feinsten Fäserchen erstreckt, die kein Pünktchen unbezeichnet läßt, es ist vollkommenere Täuschung des Kolorits, es ist ein unermüdeter Fleiß in Gerard Douw's Arbeit, die bei eckelhaften Gegenständen desto widriger handeln muß, je geduldiger und treffender sie die Natur in ihrer ganzen Scheußlichkeit kopirt. Teniers flüchtiger Pinsel hascht nur die wesentlichsten Züge, setzt Zeichen an die Stelle des Wirklichen, bringt mit dem wenigsten Aufwand von Zeit und von Farbe den Effekt heraus, und überlaßt es dann der Einbildungskraft des Zuschauers, die Details sich selbst auszumalen. Wer also nicht gerade an dem Schmutzigsten seiner ganzen niedrigkomischen Compositionen besonders Wohlgefallen hat, wird dieses übergehen; da es hingegen in Douws Gemälde so in die Augen springt, daß man ihm unmöglich entrinnen kann. Hat man indeß nur Eine von Teniers Bauerngelagen gesehen, so kennt man sie alle; sie sind nur in dem geringeren oder vollkommeren Grade der Ausführung verschieden.

Dasselbe gilt auch von Schalkens berühmten Effekt des Lichts in den nächtlichen Szenen. Die hier vorhandenen Stücke von seiner Hand, ein Ecce Homo, die klugen und die thörichten Jungfrauen, eine Magdalene, und eine weibliche Figur mit einem Lichte, welches ihr ein muthwilliger Junge ausblasen will, sind alle nicht mit den Spielern zu vergleichen, die man in Kassel von demselben Meister in der erlesenen Gallerie des Landgrafen bewundert. Die Jungfrauen mit ihren Lampen hat er jedoch vorzüglich gut behandelt, und man sieht, daß Schalken in dem engen Kreise, den er sich gewählt hatte, in der That sehr gut zu Hause war, daß er mit dem Licht und seiner Wirkung spielen konnte, und durch fortgesetztes Studium einen Grad der Vollkommenheit in dieser Gattung von Darstellungen erlangt hatte. Nur muß

man auch außer diesem Einen Vorzuge sonst nichts bei ihm suchen.

Soll ich mich jetzt von den niedrigsten Stufen der menschenbildenden Kunst zu den Thier- und Landschaftsmalern wenden? Ich halte mich nicht gern bei ihnen auf, wo höhere Gegenstände mich an sich reißen. Freilich ist der Gasparo schön: es herrscht eine dunkle, hohe, mächtige Phantasie durch dieses wilde Thal und seine einfache Größe; Schade nur daß man in dieser Einsamkeit, wo der Blick auf den Trümmern alter Gebäude und Palläste am fernen Gebirge ruht, durch eine schale, historische Gruppe unterbrochen wird, und eben so Schade, daß das Bild schon so schwarz geworden ist! Auch dieser ungeheuere Eber von Snyers ist wunderbar gerüstet mit zermalmender Kraft und fürchterlichem Grimm; er verdiente der Eber von Kalydon zu heißen. Eben so gewaltig in ihrer Art, eben so rein der Natur nachgebildet, sind die muthig angreifenden und die von dem gräßlichen Zahn des Ebers niedergemähten, zappelnden und heulenden Hunde. Die Figuren der Jäger, kühn wie die Thiere, aber mit Zinnober unnatürlich kolorirt, sind von Rubens. Wo Fyt, de Voß und Wernix von Thierstücken malten, kommt diesem nicht bei, so viel Verdienstliches auch ihre Arbeiten, und insbesondere die des ersten haben.

Laß mich hier hinwegeilen über die gedeckten Bilderchen des Ritters van der Werff. Ihre zarte, geschliffene Vollendung, ihre kunstreich geworfenen Gewänder, können uns nicht schadlos halten, für ihre Kälte und Gleichförmigkeit, für die manierte unrichtige Zeichnung und das dem Elfenbein ähnliche Fleisch. Das beste unter ein und zwanzig kleinen Stücken ist die Erscheinung Christi im Knabenalter unter den im Tempel versammelten Aeltesten. Der Knabe ist schön und geistreich, und diese Eigenschaften vereinigt, sind mehr

als hinreichend, ihn interessant zu machen. Von der großen langbeinigen Magdalena des Herrn Ritters, läßt sich trotz allen mühseligen Künsteleien so viel gutes nicht sagen. Ehe ich meine Feder hinlege, nur noch ein Paar Worte von Crayer und van Dyck. Crayer's größtes Werk, doch will ich eben nicht sagen sein Meisterwerk, ist das Altarblatt aus der Augustinerkirche zu Brüssel, welches der Churfürst von den Mönchen für dreißig tausend Gulden und eine Kopie kaufte. Als Dichtung betrachtet, hat es nicht den mindesten Werth. Es ist ein Thron der Mutter Gottes, die zu oberst, mit dem Jesuskinde auf dem Arm, das sitzt, da von Heiligen umringt ist, die zum Theil neben ihr, zum Theil tief unten auf den Stufen stehen oder knieen. Ganz zu unterst im Vordergrunde kniet der Maler nebst seinem Bruder, und, wie die Ueberlieferung ferner lautet, seiner Schwester und seinem Neffen. Er kehrt das breite, wohlgenährte, selbstgefällige Gesicht nach dem Zuschauer hin, anstatt recht andächtig zu beten, und zeigt uns mit der Hand, daß dies alles seine Arbeit sey. Es ist wahr, die Heiligen selbst geben ein böses Beispiel; sie stehen zum Theil ganz müßig da, oder sie plaudern mit einander; die wenigsten bezeigen der Gottheit oben ihre Andacht. Auch scheint es nicht, als ob sie eigentlich zu irgend einem andern Zweck versammelt sind, als weil etwa der Maler oder die Augustinermönche zu Brüssel sie gern einmal beisammen sehen wollten; und bei dem gänzlichen Mangel an Einheit und Zusammenhang ist es noch die Frage, ob Crayer an etwas von der Art gedacht hat. Damit man die Heiligen auch kennen möge hält jeder etwas in der Hand: Johannes das Sinnbild des Glaubens, den Kelch mit der Schlange, Jakobus den Pilgerstab, die oben knieende Apollonia eine Kneipzange, St. Stephan einen Stein, Laurentius seinen Rost, Andreas sein, Kreuz, u. s. f. Der heilige Augustin paradirt im Vordergrunde im prächtigsten Bischofsornat, mit dem Krummstab

in der Hand. So weit ist alles unter der Kritik. Allein einzeln betrachtet sind die Köpfe und die Figuren meisterhaft gearbeitet. In allem, was von Rubens in dieser Sammlung hängt, finde ich nirgends eine so richtige Akademie als Crayer's bis zum Gürtel entkleideten Andreas. Dem heiligen Lorenz hat er einen sehr schönen jugendlichen Kopf zugetheilt; Augustin aber, ich weiß nicht ob mit oder ohne Absicht des Künstlers, ist ein ächter Pfaffe. Das Kolorit sowohl als die Stellung und Organisirung der Gruppen und die Behandlungsart sind eines Wetteiferers von Rubens vollkommen würdig, so schwerfällig auch das Ganze immer bleibt.

Van Dyks Arbeiten in dieser Gallerie sind zahlreich und von mancherlei Art. Seine Portraite stehen mit denen seines Lehrers Rubens ganz in gleichem Range; manche sind unübertrefflich und trotzen der Kunst und dem Pinsel, selbst eines Venezianers. Seine Phantasie erhebt zwar nicht so kühn den Fittig, aber sie ist züchtiger und erlesener als die seines Lehrers; seine Farben sind bescheidener und besser verschmelzt, und gränzen näher an italienische Wärme. Susanna im Bade ist jedoch ein widriges Gesicht, das nicht einmal dieses Verdienst der Farbe aufzuweisen hat. Die berühmte Grablegung ist zwar herrlich kolorirt, aber in der Zeichnung verunglückt; zudem gehört es zu den schwersten Aufgaben der Kunst, gerade dieser ein eigenthümliches, nicht durch die Nebenidee der Religion hineingetragenes Interesse zu geben. Das kleine Bild, wo Christus mit dem von ihm geheilten Gichtbrüchigen spricht, hat eine fast tizianische Wahrheit, der man aber wegen des äußerst unedlen Christuskopfes nicht froh werden kann. Eben so ärgerlich find ich es, daß der travestirte Jupiter, der als Satyr die schlafende Antiope überrascht, so ganz im Satyr verloren, so ganz gemeiner Satyr ist, und nur, weil sein Adler sich blicken läßt,

als Donnergott anerkannt werden muß. Die Nymphe hat zwar eine frische Farbe; aber so wunderschön ist sie eben nicht, daß sie eine Jupiterverwandlung verdiente. Eine Madonna mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes hat alle Vorzüge der Farbe und des Fleisches, wie wohl dem Bilde noch die letzte Hand des Künstlers zu fehlen scheint; es umschwebt sie sogar etwas weniges von der Anmuth, die auf diesem Boden nicht gewachsen, sondern jenseits der Alpen her entlehnt ist. Allein das Schönste, was ich von van Dyks Arbeit bemerke, ist sein lieblicher Sebastian, in dessen Kopfe man eine idealisirte Aehnlichkeit mit dem Künstler selbst nicht verkennen wird. Der Augenblick dieser Composition ist gut gewählt. Eben bindet man ihn fest an den Baum, wo ihn die Pfeile seiner Widersacher treffen sollen; mithin ist keine widrige Empfindung früher rege, die den Eindruck stören könnte, welchen der schöne, blühende Jüngling auf den Zuschauer macht. Die Nebenfiguren sind ihm gehörig untergeordnet, und die weißere Farbe seines zarten Leibes dient dazu, ihn noch mehr von ihnen auszuzeichnen. Die Ausführung ist des Entwurfes werth, und meines Erachtens hat die flammändische Schule hier nichts Vollkommeneres in Farbenmischung aufzuweisen. Ein bescheidener Siegesgedanke scheint durch die Gelassenheit, die auf dem Gesichte des Märtyrers ruhet, hindurch zu strahlen, und dem Zuschauer bleibt nur der Wunsch noch übrig, daß der erste Pfeil gerade durch das Herz treffe, damit keine langwierige Qualen ihn stören mögen in seinem vorempfindlichen Entzücken.

Der köstlichen Werke von italienischer Kunst, die in großer Anzahl diese reiche Sammlung zieren, habe ich noch mit keiner Sylbe erwähnt.

Die Rose, sagen wir, ist die schönste unter den Blumen, und ein ziemlich allgemeines Wohlgefallen an ihrer

Gestalt scheint dieses Urtheil zu bestätigen. Ich weiß nicht, ob der göttliche Apoll, oder wähle Dir welches andere Ideal du willst, ob dieses eben so allgemein durch übereinstimmendes Gefühl als Inbegriff der menschlichen Schönheit anerkannt und angenommen wird; aber das weiß ich, daß der Mensch, vor allen andern Gegenständen der Natur, einer wahrhaften Idealisirung fähig ist, indem das Ideal, welches der Künstler entwirft, zugleich mit dem richtigen Verhältnisse des menschlichen Körpers als einer besonderen Thiergattung, auch die Sittlichkeit des Menschen als mitempfunden, darstellen muß. Von keinem anderen Wesen wissen wir die Bestimmung, die relative Zweckmäßigkeit und folglich die subjektive Vollkommenheit so genau und bestimmt in allen ihren Momenten anzugeben, wie von uns selbst; von keinem andern Wesen wissen wir aus vielfältig gesammelter Erfahrung den Begriff dieser Vollkommenheit der Form zu paaren. Den physiognomischen Sinn, so unmöglich es ist, ihm eine Methodik unterzulegen, können wir uns selbst nicht abläugnen; aber es bedarf keines Erinnerns, daß er vom Menschen zum Menschen ungleich wirksamer ist, als in Beziehung auf die Qualitäten der Thiere und der Pflanzen und deren Signaturen (laßt mir das mystische Wort nur hingehen) in der äußeren Gestalt. Es scheint uns zwar oft gar etwas verächtliches um die Bestimmung der mancherlei Wesen, die zugleich mit uns die Erde bewohnen; wir wähnen auch wohl uns selbst als letzten Zweck des Daseyns aller Dinge um uns her. Allein ein geringer Grad von Naturkenntniß kann uns aus diesem Irrthum reißen. Ueberall stoßen wir auf Organisationen, die wir noch nicht kennen, die wir nicht zu brauchen wissen, deren Verhältniß zu den übrigen Erdenwesen uns räthselhaft bleibt; und wollen wir die Augen öffnen, so wird sich uns täglich und stündlich die Ueberzeugung aufdrängen, daß wir von der Art zu seyn, zu genießen, des Daseyns

froh zu werden, und seine Bestimmungen zu erreichen, eines jeden andern Dinges, außer dem Menschen selbst, auf dem Wege der Empfindung nichts Vollständiges erfahren können, indem die Natur alles Identifiziren mit fremden Gattungen möglich macht. Ein Wesen aber, mit dessen Organen wir nicht empfinden, in dessen Lage wir uns nicht hinein denken und hinein ahnen können; von dessen innerer Vollkommenheit können wir uns auch kein Ideal abstrahiren, und dieses eben so wenig mit dem Gefühl, das wir von der Schönheit seiner Gestalt haben, in eine Harmonie bringen, oder mit einer bestimmten Form bezeichnen.

Den Menschen können wir idealisiren; darum bleibt er allerdings der höchste Gegenstand der bildenden Kunst. Wie nun aber das Ideal gestaltet seyn müßte, das die gesammte Gattung vorstellen sollte, ist darum noch nicht ausgemacht. Wenn wir darin übereinstimmen, daß es über die individuelle Natur hinausgehen und, was von Vollkommenheiten in einzelnen Personen durch das ganze Geschlecht zerstreuet ist, zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, darstellen müsse, so wird uns bei der Ausführung immer eines Jeden individueller Schönheitssinn im Wege stehen, und jeder Künstler, wie er selbst moralisch groß oder klein ist, wie er auffassen, theilnehmen und mittheilen kann, auch, wie er Gelegenheit hatte, das einzelne Vortreffliche zu sammeln und zu vergleichen, wird uns das Ideal seiner Phantasie mit andern Zügen schildern. Fürwahr also, eine höchstverwickelte Aufgabe, da wo sich alle zulezt auf ein unwillkührliches Gefallen und Nichtgefallen berufen, einen Ausspruch wagen, eine Wahl treffen zu müssen, zumal da der Fall des Kenners, des Kunstliebhabers und überhaupt eines Jeden, der sich auf die Beurtheilung eines Kunstwerkes einläßt, von dem Falle des Künstlers in so fern nicht verschieden ist, daß jeder von ihnen zu dieser Beurtheilung andere Fähigkeiten und Fertigkeiten mitbringt.

Auf etwas Gemeinschaftliches, auf eine gewisse Uebereinstimmung des Gefühls gründet sich indessen doch das Bestreben eines jeden Künstlers, die tiefempfundene Schönheit darzustellen. Es ist unstreitig, daß die Empfindung des Wohlgefallens bei den meisten Menschen nach einer gewissen Analogie berechnet werden kann. Völker, deren Bildung, Erziehung, Sitten und Wohnsitze sich ähnlich sind, werden im allgemeinen über Gegenstände der Sinne ein übereinstimmendes Urtheil fällen, und in ihren Empfindungen von Gerüchen, Gestalten, Tönen und Geschmacksarten mit einander harmoniren. Die eigentliche Schwierigkeit entsteht erst dann, wenn Schönes mit Schönem verglichen, und Grade des mehr oder minder Gefälligen angegeben werden sollen. Alsdann zeigt es sich, daß wir zur Bildung des Geschmacks, als des ächten Kunst- und Schönheissinnes, eben so wohl Uebung bedürfen und den Beistand unserer übrigen Gemüthskräfte hinzurufen müssen, wie es zur Vervollkommnung irgend eines andern Gebrauches dieser Kräfte nöthig ist. Weil nun aber das Wesen des Ideals es mit sich bringt, daß es ein Abdruck der sittlichen Vollkommenheit in sinnlich anschaulichen Formen sey; so scheinen zur Hervorbringung eines solchen höchstvollendeten Werkes der menschlichen Kunst dreierlei Requisite in der Person des Künstlers zusammentreffen zu müßen; erstlich, eine reiche Ausstattung mit jenen überlegenen Seelenkräften, in deren Fülle und Harmonie schon individuelle Größe und subjektive Vollkommenheit gegeben ist; zweitens, Schauplatz und Gelegenheit zur zartesten Entwickelung und Ausbildung dieser inneren Energie, höchste sittliche Kultur; drittens, hohe Darstellungsgabe und innerer Trieb sowohl, als äußere Veranlassung, sie in Wirksamkeit zu versetzen.

Der Geschmack, womit das Ideal der Schönheit beurtheilt werden muß, wenn anders seine Ansprüche unpartheiisch seyn sollen, sezt in demjenigen, der ihn besitzt, das

Vergnügen voraus, zwischen dem Wohlgefallem am Schönen, und einem jeden anderen Interesse, welches der Verstand oder auch die Begierde an einem schönen Gegenstande nehmen können, zart und rein zu unterscheiden. Die Empfindung, die das Schöne in uns hervorbringt, ist vom Reize unabhängig, und zugleich durch keine Operation der Vernunft erklärbar. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb der höchste Schwung, den die bildende Kunst zur Erreichung des Ideals sich gegeben hat, in den mythologischen Statuen der Alten zu suchen ist; theils weil ihr Gegenstand hinausragte über den gewöhnlichen Stand aller menschlichen, wirklich existirenden Vollkommenheit, theils weil die Bildhauerei — das abgerechnet, daß sie das Materielle dem Gefühl und dem Auge zugleich Preis gibt — jene vollkommene Ruhe nöthig macht, welche die Betrachtung des Schönen begünstigt, indem sie uns durch keinen pathognomischen Eindruck unterbricht. Es war eine glückliche Uebereinstimmung der Kunstideen mit dem Religionssystem jener Völker, daß man diese Muster der übermenschlichen Schönheit und Vollkommenheit zu Gegenständen der Andacht erhob, und ihnen dadurch neben ihrem ästhetischen Werthe, der nur von Wenigen rein empfunden werden konnte, zugleich für das Volk ein näher liegendes Interesse gab. Dies, verbunden mit so vielen anderen Begünstigungen, womit Verfassung, Klima, Lebensart und vor Allem angestammter Reichthum der Organisation, dem Griechen zu statten kamen, wirkte kräftig und ohne ein zweites, wetteiferndes Beispiel in der Geschichte, zur Ausbildung des Geschmackes, und zur Erzeugung jenes allgemeinen zarten Kunst- und Schönheitssinnes, für welchen namentlich der athenienfische Demos so berühmt geworden ist.

Bei uns ist der reine Kunstgeschmak, in Ermangelung alles dessen, was ihn bilden, vervollkommen und allgemein entwickeln könnte, nur auf wenige einzelne Menschen einge-

schränkt. Der Anblick der bloßen Schönheit, ohne einiges Interesse, ermüdet den großen Haufen der Künstler und Kenner, die nicht mehr das Knie vor ihr beugen, ihr huldigen, und Schutz und Gaben von ihr erflehen. Die idealisirten Götter und Göttinnen sind nicht mehr; Menschen von bestimmtem, individuellen Charakter, Menschen, durch herrschende Leidenschaften und Gemüthsarten bezeichnet, sind an ihre Stelle getreten. Die Kunst mußte also ihrem ersten, wahren Endzweck, der Darstellung des Idealischschönen, ungetreu werden, oder ihre gewohnte Wirkung verfehlen und auf alle Herrschaft über die Gemüther Verzicht thun. Das Letzte wäre nur in dem Einen Falle möglich gewesen, wenn der Geist des Zeitalters nicht auf den Künstler gewirkt hätte; wenn, von Zeit und Umständen unabhängig, der künstlerische Genius, in abstrakter Vollkommenheit schwebend, mitten unter Christen ein Grieche geblieben wäre.

Aber Veränderung und Wechsel sind ja die Devisen unsers so schief in seiner Bahn kräuselnden Planeten! Der ewige Reihentanz bringt immer neue Verhältnisse, neue Verwicklungen, neuen Kampf unserer Kräfte mit den Kräften des Weltalls hervor; und frei heraus bekannt, wäre nicht der Dienst der schönen Ideale gestürzt, so hätten wir noch keinen Raphael, keinen Tizian und keinen Corregio, wir hätten in der Kunst keine individuelle menschliche Schönheit, keinen Farbenzauber und keine Anmuth. Du wirst mich der Paradoxie beschuldigen; aber ich will es hier in Gegenwart der großen Namen, die ich eben nannte, gleichsam unter ihrer Fahne betheuern, daß, weil dem also ist, es auch für uns noch allenfalls am Besten sey. Was sollen uns die alten Lappen, wären sie auch noch so schön, auf dem neumodigen Kleide? Griechische Gestalten und griechische Götter passen nicht mehr in die Form des Menschengeschlechts; sie sind uns so fremd, wie griechisch ausgesprochene Laute und Namen in unserer Poesie. Es mag seine Richtikeit haben mit

der göttlichen Vollkommenheit der beiden Meisterwerke des Phidias, seiner Minerva und seines Jupiters; aber je majestätischer sie da säßen oder ständen, das hehre Haupt für unsern Blick angränzend an den Himmel: desto furchtbarer unserer Phantasie; je vollkommere Ideale des Erhabenen: desto befremdlicher unserer Schwachheit. Menschen, die für sich allein stehen konnten, hatten keckes Bewußtseyn genug, um jenen Riesengottheiten ins Auge zu sehen, sich verwandt mit ihnen zu fühlen und sich um dieser Verwandtschaft willen ihren Beistand im Nothfalle zu versprechen. Unsere Hülfsbedürftigkeit ändert die Sache. Wir darben unaufhörlich und trotzen nie auf eigene Kräfte. Einen Vertrauten zu finden, dem wir unsere Noth mit uns selbst klagen, dem wir unser Herz mit allen seinen Widersprüchen, Verirrungen und geheimen Anliegen ausschütten, dem wir durch anhaltendes Bitten und Thränenvergießen, wie wir selbst geduldig und mitleidig sind, ohne ihn zu ermüden, Beistand und Mitleid ablocken können; dies ist das Hauptbedürfniß unseres Lebens, und dazu schaffen wir uns Götter nach unserem Bilde. In dem nächsten Kapellchen kann ich die Ueberzeugung finden, daß die unbegreifliche Gottheit selbst, schwerlich irgendwo mit dem herzlichen Vertrauen angerufen wird, womit eifrige Christen hier zu den Heiligen beten, die einst Menschen waren, wie sie. Dies ist die Stimme der Natur, trotz allem, was die Philosophie, die nur in Abstraktionen lebt, darüber dogmatisiren mag. Gleichheit ist die unnachläßliche Bedingung der Liebe. Der Schwache kann das Vollkommene nicht umfangen; er sucht ein Wesen seiner Art, von dem er verstanden und geliebt werden, dem er sich mittheilen kann.

Zu diesem Menschengeschlechte nur gehören die Künstler, und für dasselbe arbeiten sie. Von Griechenlands Idealen ist genau noch so viel übrig geblieben, daß es ihnen zu

einem Fingerzeigen dienen kann, wohinaus vor diesem der Weg der Kunst liegen mochte. Mit dem Sinne für das hohe Schönheitsideal ist aber auch die Möglichkeit, es wieder zu erreichen, verschwunden. Die Mannichfaltigkeit des Individuellen ersetzt uns indeß diesen kaum mehr empfundenen Verlust. Einzelne aus der Natur gegriffene Charaktere, mit Beibehaltung ihrer Individualität zu idealisiren, oder mit einem Abglanze des Schönen auszuschmücken, welcher hinreicht, die Empfindung des Wohlgefallens zu erregen, dies ist das Ziel der neueren Kunst. Also arbeitet sie auch nicht mehr für den reinen ästhetischen Sinn! vielmehr, um ihrer Wirkung gewisser zu seyn, intriguirt sie durch Handlung den Verstand, und besticht unser Begehrungsvermögen durch den Reiz der Grazien. Wir sind es schon so gewohnt, dem Künstler in dieser Richtung zu folgen, daß oft die bloße Nachahmung des Natürlichen, ohne den mindesten Versuch zum Idealisiren, unsere Forderung befriedigt, oft die Erdichtung der Beziehungen, in denen man uns eine Handlung darstellt, völlig hinreicht, uns über die gänzliche Abwesenheit alles Schönen zu beruhigen. Eine unausbleibliche Folge dieser Vorückung des eigentlichen Kunstziels ist die Abzweigung der Kunst in so manche ganze verschiedene Darstellungsarten, womit es endlich dahin gekommen ist, daß insbesondere der jetzigen Malerei kein Gegenstand in der Natur, der nur mit Farben sich bezeichnen läßt, außerhalb ihrer Gränzen zu liegen scheint.

Wenn aber hier und dort unter den Künstlern eine große Seele hervorgeht, so wird sie nach ihrem angebornen innern und äußern Adel das Schöne dennoch ahnen, ihm nachstreben und sich zuweilen, ungeachtet aller Hindernisse; dem vorgesteckten Ziele nähern. Die physische Natur und die Stufen der sittlichen Ausbildung verschiedener Völker müssen diesen Flug des Genius entweder begünstigen oder hemmen. Italien! rei-

zendes Italien! — noch sah ich ganz dich nicht. Italien ist reich an den Trümmern der alt=griechischen Kunst, und seinen Bewohnern hat der mildere Sonnenstrahl, zugleich mit einer gewissen Unabhängigkeit von manchem klimatischen Bedürfnisse, auch ein reiches Maaß von Spontaneität und Empfänglichkeit zugetheilt. Was ich von dorther kommen sah, es sey nun Gemälde, Gedicht oder Gesang, das hat einen Zauber, der das Auge fesselt, wie das Ohr, und den Sinn auflöset in Entzücken. Wenn ich hier in den Saal trete, wo die Werke italienischer Meister meinem Blicke begegnen — mir ist zu Muthe, wie einem Europäer, der nach einem langen Aufenthalte im Orient endlich einen näher mit ihm verwandten Menschen erblickt; er untersucht nicht erst, ob der Fremde ein Deutscher, ein Franzose, ein Engländer, ein Spanier, ob er ketzerisch oder rechtgläubig sey; genug, es ist ein Franke, dessen Sinnes= und Denkungsart den seinigen gemäßer sind, der ihn, und den auch er besser versteht.

Es ist Zeit, daß ich's bekenne: kaum hatte ich diesen Morgen das Papier aus der Hand geworfen, so eilte ich noch ein Mal in die Gallerie, um nur an transalpinischen Werken mich satt zu sehen. Was ich jetzt seit einer Stunde daher phantasire, ist nur die Reaction, die der Anblick dieser von allem flammändischen Machwerk so abweichenden Gestalten in meinem Kopfe veranlaßt hat. Zuerst ging ich langsam durch die Säle, sah, wo die Italiener hingen, und merkte mir in jedem Saale die Stüke, die ich näher betrachten wollte. Die Lüsternheit wird übermüthig, wenn sie im Ueberflusse wählen kann. Unter der Menge dessen, was Künstler und Kenner hier interessant finden würden, zog mich nur wenig an, durch Züge von inwohnender Schönheit, die von einem Sinne des Malers für menschliche Größe zeugten. Ich ging aus, mit dem Vorsatze, zu sehen, ob ich etwas finden würde, das ich um seiner Schöne willen lieben könnte, und du weißt,

diese Liebe gehorcht keinem Zwange; sie ist ein Kind, kein erwachsener, gewitzigter Amor. Ich lasse die Klugen dastehen und predigen vom Unterschiede und Charakter der verschiedenen italienischen Schulen, ich lasse sie da eine Gruppe bewundern, weil sie pyramidalisch sich spitzt; dort eine Drapperie, die wahr gefaltet oder auch groß geworfen ist, hier einen Ausdruck, der die Natur nachahmt, hier wieder einen wie hingezauberten Effekt des Lichts, das Alles ist vortrefflich, und sogar verdienstlich, wenn du willst; doch wenn von lieben die Rede ist, so muß auch von Gestalt allein die Rede seyn; ich kann einen Haufen von Menschen, und stände er noch so malerisch, nicht als bloßen Haufen, ich kann keinen Rock, kein Geberdenspiel, keine Beleuchtung, keine Farbe lieben. Findet sich dies Alles mit einer edlen Zeichnung und einer schönen Form zu einem Ganzen vereinigt; alsdann ist das Kunstwerk von einer hinreißenden Vollkommenheit; aber auch abgesondert von allem Nebenwerk, ist ein bloßer Umriß mit Raphaels Schönheitssinn entworfen, mehr werth als das vollendetste Gemälde, dem diese wesentliche Bedingniß fehlt. Licht und Farbe, Bewegung, Ausdruck und Anzug kann die Einbildungskraft sich zu einer gegebenen schönen Gestalt leicht hinzudenken; hingegen den feineren Genuß stört unwiederbringlich eine schlechte oder gemeine Natur, das Gemälde sey übrigens noch so meisterhaft ausgeführt.

Hast du nicht die Susanna von Dominichino bewundern und rühmen gehört? Die ist nun wirklich ein schön und richtig gezeichnetes Weib, und dennoch gefällt sie nicht, weil ihr gemeines Gesicht an sich nicht reizend ist und auf eine höchst widrige Art von dem häßlichen Schrei entstellt wird. Das Hauptinteresse des Stückes geht also verloren; man muß sich zur Schadloshaltung an Nebensachen ergötzen. Doch auch die Stellung ist ungraziös und sogar unvortheilhaft, indem sie die ganze Figur in ein lateinisches Z zusammendrückt. Die

Farbengebung des Nackten ist für einen Dominichino immer zu bewundern, jedoch zum Theil verblichen. Die im Bade roth gewordenen Füße, die man dem Maler zum Verdienst anrechnet, weil er die Natur so gut zu belauschen gewußt, machen gleichwohl für das Auge eine unangenehme Disparität. So gefährlich ist es manchmal in der Nachahmung des Natürlichen zu weit zu gehen. Es fällt dem Zuschauer lange zuvor auf, daß die Susanna rothe Füße hat, ehe er sich bescheidet, sie könne auch wohl schon aus dem Wasser gestiegen seyn. Die Scene ist übrigens gar nicht poetisch behandelt. Ein jedes gemeines Weib, das nicht von ausgelassenen Sinnen ist, würde sich so benehmen; hier aber sollte der Künstler ein edles, tugendhaftes, großes Weib bezeichnen. Da er einmal mit einem ungeheuren Badetuch so freigebig war und die keusche Jüdin noch überdieß zur Sicherheit mit einer Balustrade umgab, so wäre ihm ein leichtes gewesen, sie voll Anmuth und Würde, stehend, mit edlem Unwillen auf den Lippen, mit einem großen Blick der Verachtung in den reizenden Augen, hinzustellen; fest, entschieden und entschlossen, sich eher den Lästerungen als den Begierden ihrer Verfolger Preis zu geben. Dann hätte meinetwegen sich auch ihr Mund öffnen mögen, um Hülfe zu rufen; dieses Rufen hätte nicht, wie das Geheul des Schreckens, ihr Antlitz entstellt. Ich gestehe gern, daß die apokryphische Erzählung selbst zu einer solchen Begeistrung keine unmittelbare Veranlassung giebt. Wie entdeckt sich Susannens Unschuld? Ein Knabe verhört die Kläger, und weil einer das schöne Weib in den Armen ihres Liebhabers unter der Linde, der andere unter der Eiche gesehen haben will, ist das Hauptfaktum, wo beide übereinstimmen, nicht wahr! Bei solchen Gelegenheiten erinnert man sich auch eines Baumes! Allein die Juden in Babylon glaubten an Keuschheit, und Daniel bewährte seine Weisheit, indem er diesen Glauben zu Gunsten der schönen Susanna benutzte. Es scheint übrigens nicht, daß Domini-

3*

chino auf diesen Theil der Geschichte Rücksicht genommen hat; denn es stehen eine Menge von Bäumen verschiedener Art im Garten um das Bad herum. Dachte er vielleicht, die Aeltesten hatten wohl Beide Recht? Die Susanna ist indeß ein Lieblingssujet der Malerei. Van Dyk's Behandlung dieses Gegenstandes habe ich schon erwähnt; hier ist noch eine dritte Susanna von Dominicho's Meister, Annibal Carracci, die ganz nackt, ganz ruhig und sorgenlos dasitzt, und sich aus einem Springbrunnen Wasser auf die Hände rinnen läßt. Die Figur ist eine gute Akademie, ziemlich warm kolorirt, und weiter nichts. Die alten Faunen beschleichen sie.

Von Raphael's Händen sah ich hier nur ein kleines Bild, eine heilige Familie, in seiner ersten Manier, wo er Meister Perugino's Fesseln noch nicht abgeworfen hatte. Das ist eine steife Gruppe! Von Josephs Kopf herab längs dem Rücken der Elisabeth und der Schulter der Madonna ist es ein wahrhaftes Dreieck. Die Farben sind hart und grell, und des trockenen Pinsels wegen scheinen manche Umrisse eckig; von Licht und Schatten ist kaum eine Spur. Das nackte Christkind ist von Gesicht etwas häßlich, und Elisabeth ein wenig gar zu alt. Die Landschaft ist hell und bestimmt; so trocken und hart wie die Figuren. Von wenigen Bildern hier läßt sich so viel Nachtheiliges sagen, — aber auch von wenigen so viel Gutes. Die Aengstlichkeit der Pyramide abgerechnet, ist es die traulichste Vereinigung, die sich in einer Familie denken läßt. Elisabeth und Maria sitzen beide auf der Erde, und haben ihre Kinder zwischen sich. Johannes sitzt der Mutter im Schooße, und ist ein niedlicher Bube; der kleine häßliche Bambino reitet der Madonna auf dem Knie, und ist außer den Gesichtszügen eben so richtig und schön gezeichnet. Die holde Mutter betrachtet ihr Kind mit einem Blicke voll himmlischer Anmuth und Zärtlichkeit; ihr

Kopf neigt sich sanft vor über ihn, und auf ihrer Stirne thront jungfräuliche Schönheit. Ich habe noch keinen Maler gesehen, außer Raphael und Leonardo da Vinci, der die Jungfrau und die Mutter so in Ein Wesen zu verschmelzen gewußt hätte. Alle Mysterien bei Seite, dieser Charakter ist in der Natur; moralische Jungfräulichkeit, reines Herz und reine Phantasie, mit Mutterliebe im schönsten Bunde! Er gehört, das will ich gerne zugeben, zu den seltensten Erscheinungen, aber jene beiden großen Menschen faßten ihn, und ich weiß, er ist nicht ausgestorben mit den Urbildern, von denen sie ihn, wie einen Sieg davon trugen. Mehr Grazie, mehr ungezwungene natürliche Grazie — doch eine andere giebt es ja nicht — mehr als diese Madonna, haben wenige Gebilde der Kunst. Elisabeth blickt auf zum heiligen Joseph, der an seinem Stabe gleichsam hangend, mit seinem gutmüthigen Gesichte gedankenvoll drein lächelt. Die Köpfe sind schön, und bei aller, selbst idealischer, Schönheit dennoch mit Nationalzügen und mit lieblicher Individualität, rein und unmittelbar aus der lebendigen Natur, verwebt. Dies ist es, was sie so reich an Charakter, und in ihrer geistigen Fülle so anziehend macht. Das Costüme ist einfach und schön, ohne die allermindeste Anmassung und künstlerische Coquetterie, vermuthlich geradezu von der damaligen Volkstracht entlehnt. Nach allem, was ich anderwärts von Raphael's Werken gesehen habe, und nach den Kupferstichen von seinen größeren Gemälden im Vatikan zu urtheilen, bleibt dieses kleine Stück von einem verhältnißmäßig sehr geringen Werth, aber dennoch glimmte schon hier der Funke, der bald Flamme werden und jedes andere Licht verdunkeln sollte. Er verräth auch hier bereits ein hohes Dichtergefühl von der Würde seines Gegenstandes. Die geheimnißreiche Lehre seiner Kirche zeigte ihm die erhabensten Wesen in der geringsten, ungebildetsten Klasse eines ungebildeten Volkes. Diesen schuf er in seiner Einbildungskraft eine

schöne Harmonie ihrer Geisteskräfte; er bildete in ihren Zügen die sanfte, reine, richtige Empfindung und jene Güte des Herzens, wozu er in sich selbst das Urbild fand; mit Einem Worte: er gab ihnen an intensiver Vollkommenheit, was ihnen an extensivem Wissen fehlen mußte. Götter waren es nicht, die er zu schildern hatte; allein es blieb ihm unbenommen, sich wenigstens göttliche Menschen zu denken, und die Bedingnisse sich anschaulich zu machen, unter denen die einfachsten Hirten seines Volkes sich bis zu dieser moralischen Vortrefflichkeit hinaufadeln ließen. Mit solchen Begriffen schien er geschaffen, der Religion durch die Kunst einen neuen Glanz und ästhetische Wirksamkeit, die einzige, die ihr noch fehlte, zu verleihen; und dieses Verdienst erkannte Leo vielleicht, als er ihm den Purpur bestimmte. Allein wer vermochte ihm nachzufliegen, den kühnen erhabenen Flug? Schon jetzt verehrt der große Haufe der Kunstliebhaber in seinen Werken nicht sowohl seinen Genius, als seinen Ruhm. Verschwiege man ihnen den Namen des Künstlers, sie wüßten es wahrlich nicht zu begreifen, was man an seinen Bildern hat. Was ist Zeichnung und Form für jeden, der nur Augen hat für flämmische Farben? Noch eine Revolution, wie unser Geschlecht deren so viele erlebt hat, eine, die uns Italiens Schätze raubte, wie Griechenlands Schätze einst verschwanden und unsere Nachkommen werden es nicht mehr glauben, daß es je einen größeren Maler gab, als Rubens.

Ich muß auch dieser heiligen Familie noch erwähnen, die sich neben Raphael's seiner so vortheilhaft ausnimmt; sie ist von Andrea del Sarto, dem sein Lehrer Michael Angelo das Zeugniß gab, daß er groß, wie Raphael, geworden wäre, wenn er nur dieselbe Gelegenheit sich zu bilden und sich zu zeigen gehabt hätte. Etwas von diesem Lobe geht wohl auf Rechnung der Eifersucht; aber die eigene Größe des Florentiners bürgt uns, daß es nicht ganz unge-

gründet war. Sein Schüler hat hier Alles geleistet, was das Süjet nur tragen konnte. Die Madonna hat sanfte Weiblichkeit, und ist wirklich schön, wenn gleich nicht von erhabener Schönheit. Elisabeth hat Spuren von verblichenem italienischem Reize; der kleine Johannes, mit seinem sprechenden ausdrucksvollen Gesichte, ist mit einer glücklich getroffenen Kinderschönheit begabt, und nur der Engel hinter der Jungfrau hat einen dummen Blick. Die Simplizität, die Natur und Eleganz der Zeichnung sind im höchsten Styl der Kunst; die Farben für einen Maler aus der florentinischen Schule gut gewählt und schön verschmelzt; überhaupt ist an der ganzen Ausführung keine Klage über irgend etwas von demjenigen, was in Raphael's eben erwähntem Bilde mißfällt; vielmehr ist Alles sehr weich und mit großer Leichtigkeit gehalten. Man bedauert nur, daß das Bild durch Zufall und Ausbesserung gleich viel gelitten hat. Es ist noch eine zweite Madonna von Andrea del Sarto in dieser Sammlung; sie sitzt auf einem Thron, der ein Paar Stufen erhöht ist, und hält das vor ihr stehende Christkind. Vorne sitzt links St. Markus, und rechts kniet ein Engel. Dem vorigen Bilde kann man dieses nicht an die Seite stellen; zudem ist es auch unvollendet, und folglich härter und trockener, als es vermuthlich hätte werden sollen, doch erkennt man darin den Meister. Warum die schöne sitzende Figur St. Markus und kein anderer Heiliger sey, wird sich so leicht nicht überzeugend darthun lassen, weil sein Gefährte, der Löwe, nicht dabei steht, und es doch nicht so leicht ist, alle und jede Heiligen, wie weiland die griechischen Götter, an ihren Eigenthümlichkeiten zu unterscheiden. Paulus und Barnabas wurden zwar von den Einwohnern von Lystra für den Merkur und Jupiter angesehen; allein dem Kunstsinne dieser ehrlichen Lykaonier, die damals noch Erscheinungen von ihren Göttern für möglich hielten, möchte wohl nicht sehr zu trauen seyn.

Im Vorübergehen fällt ein Blick auf Pietro da Cortona's schöne Ehebrecherin; doch was sage ich? Ehebrecherin? Das Bild schreiet Rache über diese Verläumdung, oder — wenn dieses Weib eine Ehebrecherin war, so werfe, wer schuldloser ist, den ersten Stein auf sie; denn dieses Weibes Sünde war eine Tugend. Mit gebundenen Augen steht sie da, den abgewandten Blick in Thränen, den Blick, dem zu begegnen der tückische Kläger nicht werth ist. Es ist die Ruhe eines hohen Bewußtseyns in ihren Zügen, und in dem etwas zusammengedrückten Munde Schmerz und Trotz des gekränkten Gefühls. Die Form des Gesichtes ist sehr edel; man sieht, es ist Studium der Antike angewandt auf eine schöne Skizze nach der italienischen Natur. Im ganzen Kopf, in der Stellung, in der Drapperie herrscht eine Einfalt und Grazie, welche diesem wackern Pietro eigen war. Der halb entblößte Hals und die trefflich gezeichneten Hände sind gut kolorirt, und das ganze Bild gehört zu der kleinen Anzahl der hier vorhandenen, vor denen man lange stehen und bei denen man immer weiter in die Seele des Künstlers hineinlesen kann.

Dies ist schon nicht der Fall bei Carlo Dolce's Christus mit der schönen Hand: man sieht und bewundert die Hand, die am Ende doch nur allzumühsamen Fleiß verräth; und wenn man einen alltäglichen Christuskopf findet, geht man weiter. Seine Madonna mit dem Kinde, in dem Vorsprung am Fenster, ist das Idol der Menge derer, die täglich die Gallerie besuchen; ein bis zum Eckel süßes, gelecktes, elfenbeinernes und noch obendrein verzeichnetes Machwerk, bei dem Ausdruck im Fleiße verschwindet.

Ueber diesem spiegelglatten, bunten Bildchen hängt ein Johannes in der Wüste, in Lebensgröße. Die Zeit hat diesem göttlichen Werke gegeben und genommen: gegeben —

eine Wahrheit des Kolorits, die es vielleicht bei seiner Verfertigung nicht hatte; genommen aber — an einigen wenigen Stellen den bestimmten Umriß, dessen dunkle Schatten sich in den noch dunkleren Hintergrunde verlieren. Auf seinen linken Arm gestützt, den linken Fuß an sich hinaufgezogen in eine Ruhe, die doch nicht unthätig ist, den rechten von sich hinausgestreckt, des Körpers andere Stütze, so sitzt Johannes ruhend da in jugendlicher Kraft und Blüthe, sein sinnend Haupt der rechten Schulter angewandt. Unter seiner Linken sitzt auf dem Felsensitze das Kreuz, und in der Rechten, deren Arm, links hingehalten, seinen Schoos beschattet, hält er das andere Emblem des Täufers: die, mit dem Quell, der unter seinem Sitze hervorströmt, angefüllte Schale. Diese Zeichen geben ihm für den Christen ein eigenthümliches Interesse; sie versetzen uns in den bestimmten Gesichtspunkt, aus welchem der Künstler beurtheilt werden muß, den nämlich, in dessen ekstatischem Helldunkel er das Urbild seiner Schöpfung erscheinen sah. Doch dieser Künstler war nicht nur Christ, er war zugleich ein Mensch; und, mit Menschen menschlich zu reden, ersann er dieses unübertreffliche Denkmal seiner Kunst und seines leise ahnenden, in die Tiefen der Seele göttlich herabsteigenden Geistes. Wenn im Strome wechselbringender Jahrtausende die jetzigen Einkleidungen des Wahren längst verschwunden und vergessen sind, und es eben so unmöglich seyn wird, unsere Hieroglyphen, als es uns jetzt ist, die ägyptischen zu entziffern; dann bliebe dieses Gemälde, falls ein glücklicher Zufall es bis dahin erhielte, jener späten Nachwelt ein Vereinigungspunkt mit der Blüthezeit unserer heutigen Kunst; ein Spiegel, in welchem man die Bildungsstufe und den Geist des vergangenen Geschlechts deutlich erkennen, und ein lebendiges, so lange es Menschen giebt, verständliches Wort, wodurch man vernehmen würde, wie einst der Sterbliche empfand und dachte, der dieses Zeugniß seiner Schöpferkraft hinterließ.

*

Kraft in Ruhe, nicht Abspannung, sondern Gleichgewicht; dies ist das aufgelöste Problem. Wir sehen einen Mann in Jünglingsschönheit sitzen; der Körper ruht, doch nur vermittelst wirkender Muskeln, und der rechte Arm schwebt frei mit der gefüllten Schale. Indem er sie zum Munde führen will, verliert sich sein Geist in seiner inneren Gedankenwelt, und seine Hand bleibt, ihm unbewußt, schweben. Schön und rein sind die Lippen von unentweihter Reinheit. Milde lächelnd belohnen sie, wer ihrer Stimme horcht; jetzt aber folgen sie dem Zuge eines weicheren Gefühls. Ist es vielleicht die stille Freude der Hoffnung? Wenigstens umschweben frohe Gedanken den geschlossenen Mund, und scheinen gleichsam zu buhlen um die Hülle des Lautes. Niedergesenkt ist der Blick; theilnehmende Bewunderung einer geahnten Größe drückt die Augenlieder; unter ihrer großen schwärmerischen Wölbung, die so himmlisch rein hervortritt aus dem Schatten der Augenbraunen, steht ein Göttergesicht vor der inneren Seele, wogegen ihm die mit Reiz geschmückte Erde nur Staub ist. Ein Ozean von Begriffen liegt klar auf seiner Stirne entfaltet. Wie heiter ist diese Stirne! Keine Begierde, keine stürmische Leidenschaft stört den heiligen Frieden dieser Seele, deren Kräfte doch im gegenwärtigen Augenblicke so rege sind! Vom runden, festen Kinne bis zum braungelockten Scheitel, wie wunderschön ist jeder Zug! und wie versinkt dennoch die Sinnenschönheit in hervorstrahlender, erhabener Seelenstärke!

Die Deutung dieser Umrisse, dieser Züge bleibt durch alle künftigen Aeonen unverändert dieselbe; je zarter der Sinn, je reicher der Verstand, je heiliger glühend die Phantasie: desto tiefer nur greifen sie in den unergründlichen Reichthum, den der Künstler seinem Werke schuf. Uns indessen kann es individueller in Anspruch nehmen; uns erinnert es an Geschichte und an tausendfache Beziehungen, deren un-

unterbrochene Kette uns selbst mit unseren Zeitgenossen umschlingt und mit dem dargestellten Gegenstande verbindet. Wir kennen diesen erhabenen Jüngling. Das Buch des Schicksals einer verdorbenen Welt lag auseinander gerollt vor seinen Augen. Durch Enthaltsamkeit und Verläugnung geschärft und geläutert, ergründete sein reiner Sinn die Zukunft. In einsamen Wüsteneien denkt er dem großen Bedürfnisse des Zeitalters nach. Zu edel, zu groß für sein gesunkenes Volk, hatte er sich von ihm abgesondert, hatte es gestraft durch das Beispiel seiner strengen Lebensordnung, und kühn gezüchtigt mit brennenden Schmachreden. Jetzt fühlt der ernste Sittenrichter tief, daß diese Mittel nichts fruchten; in die eckelhafte Masse selbst muß sich der edle Gährungsstoff mischen, der ihre Auflösung und Scheidung bewirken soll. Aufopferung, Langmuth, Liebe — und zwar in welchem, der Geschlechter der Erde, ja seiner rauhen Tugend selbst nach, unbegreiflichen Grade! — fordert die allgemeine Zerrüttung des sittlichen Gefühls. Hier wagt er es, diese Eigenschaften vereinigt zu denken; im Geiste das Ideal eines Menschen zu entwerfen, der sie bis zur Vollkommenheit besitzt. Bald aber dünkt es ihm, dieses Bild sey nicht ein bloßes Werk der Phantasie, es verwebe sich mit bekannteren Zügen, ja, er kenne den göttergleichen Jüngling, in dem die Rettung der Erdebewohner beschlossen liegt! Dieses Bewußseyns frohe Schauer sind es, die der gesenkte Blick, im inneren Anschauen verloren, und verkündet. Wer ahnet den Feuerstrom der Rede, der sonst von diesen Lippen floß, allen Widerstand bändigte, und die zagenden Herzen ergriff? Diese überwundenen, gerührten Lippen sinken in die Ruhe der großen, freudigen Zuversicht. Das ist der Täufer Johannes.

Und wenn er es nicht wäre? Wenn nur die Kunst ihn so zu schildern, so zu dichten, so aus fernen Aetherbahnen als einen hellen Stern in vollem Glanze uns näher zu rücken vermöchte! Dankt es dann nicht die Religion der Kunst, die

sie verherrlicht? Gewiß, es kann nicht gleichgiltig seyn, da wir einmal den leibhaften Johannes nicht zu sehen bekommen, ob man uns erhabene oder kleinliche Vorstellungen bei diesem Namen erweckt. Nie wäre man lau und gleichgültig gegen das Heilige und Göttliche geworden, wenn die Lehrer der Menschen dasjenige, was sie in liebreicher Absicht so nannten, durch keine unedle Vorstellungsart entweihet, wenn sie das Schöne und Gute rein empfunden und in neuer Klarheit aus reinem Herzen mitgetheilt hätten. O du mit der Engelsseele, aus deren Abgrund du diese entzückende Erscheinung heraufzaubertest, und sie zugleich als Bild des Edlen dachtest, der sich noch nicht werth hielt, seines höheren Freundes Füße zu berühren, — wer bist du, daß ich bei deinem Namen dich nennen mag, nicht bloß dich denken muß, als den ernsten Schöpfer dieses Johannes? Doch, wer du auch seyst, hier lebt ein Abdruck deiner Kräfte, in dem wir dich bewundern und lieben. Wie heilig ist der, in dessen Seele dieses vollendete Wesen aufstieg! Keine Bulle — Gott und die Natur kanonisiren ihn.

Ich begreife es nun, daß selbst der Apollo einem Menschen so viel nicht seyn kann, als dieser Mensch Johannes. Die Gleichartigkeit seines Wesens mit dem unsrigen zieht uns zu ihm hin; er ist in aller seiner Vollkommenheit noch unser Bruder; in ihm fühlen wir uns ergänzt; von ihm wollen wir lernen, weil wir ihn verstehen, weil er durch Nebeneinanderstellung und Vergleichung, durch Sonderung des Verschiedenen und Einigung des Uebereinstimmenden erkennt und denkt wie wir. Der Apoll hingegen ist, was er seyn soll, ein Gott. Von seiner Erkenntnißart haben wir keinen Begriff; sie ist ganz Intuition, ganz reiner Sinn, wie wir es dunkel ahnen in seiner Gestalt. Ihn fassen wir nicht; von ihm können wir nichts lernen; er kann uns nichts als erfreuliche Erscheinung seyn, außer etwa in gewissen Augenblicken, wenn auch wir über uns selbst hinaus exaltirt und zu einer höheren

Reizbarkeit gespannt, ohne von der Vernunft gestört zu werden, der Intuition des reinen Kindersinnes genießen. Allein diese Augenblicke mit ihrem Himmelreiche sind unserem Schwachsinn allemal gefährlich, und die Abspannung, die darauf folgt, kann mehr als zu deutlich lehren, wie wenig wir für Göttergenuß und den Umgang mit Göttern geschaffen sind. Unsere Ungenügsamkeit ist Schwäche: die Griechen blieben bei der Erscheinung stehen, und freuten sich des Anblicks ihrer Schönheit.

Was ich aber nicht mehr begreife, das ist, wie man es noch wagen kann, einen Christus als Kunstwerk darzustellen. Malt man ihn mit den Zügen eines Götterideals, so hat er nur das Interesse der Schönheit: allein er rührt nicht das Herz. Im Gegentheil, schildert man einen Menschen; wie will man das Göttliche dergestalt hineinschmelzen, daß es dem Interesse des Herzens nicht schadet? und läßt man dieses ganz hinweg; wie ist es möglich, die Menschheit so hinaufzuadeln, daß sie noch größer, als hier Johannes, erscheint? Auch habe ich noch keinen Christuskopf gesehen, von dem ich sagen könnte: e r i s t e s! Vielleicht ist das indeß weniger die Schuld des Künstlers, als der Theologen. Zu seinem Johannes durfte der Maler einige Ideen von dem fälschlich sogenannten Antinous entlehnen; diese schöne Natur, die von ächten Kennern als ein Werk der höchsten griechischen Vollendung anerkannt wird, both ihm die Züge eines kühnen, trotzigen, starken Jünglings dar, deren wilde Größe sich ein Johannes mit dem sanfteren Ernst des Denkers so vereinbaren ließ, daß die sinnliche Schönheit zwar untergeordnet, aber dennoch die bedeutungsvolle Zierde seines Wesens blieb. Man erkennt auf den ersten Blick die Aehnlichkeit des Gemäldes mit dem Marmorbilde; allein wie arm wäre der, dem ausser dieser Aehnlichkeit nicht die eigene Schöpfung des Künstlers entgegenleuchtete! Nach meiner Empfindung versündigte er sich stärker an der Kunst, als wenn er im Virgil nur den

Nachahmer Homers erblicken wollte. Jeder Zug dieses Johannes bürgt uns für den Dichtergenius seines Urhebers, wenn nicht schon die eigenthümliche Behandlungsart sein Verdienst erwiese. Nie zeichnete ein Florentiner richtiger und schöner; und bei dieser Wahrheit des Farbenschmelzes vermißt man Tizians magischen Pinsel nicht. Raphael, dem man hier das Gemälde zuschreibt, hat zu keiner Zeit diesen Grad der Vollendung im Kolorit erreicht. Eine andere Hypothese nennt Andrea del Sarto als den grossen Künstler dieses braungelockten Jünglings, und wenn er wirklich sein ist, dann hätte Michel Angelo doch wohl Recht? Ich trage einen unauslöschlichen Abdruck dieses in seiner Art einzigen Meisterwerkes mit mir davon. Was Italien dereinst Schöneres und Vollkommneres nur zeigen könne, muß ich von der Zeit erwarten; aber die Stunden gereuen mich nicht, die ich den weichen, kurzen Locken, die so schön das Haupt umgeben, den seelenvollen Zügen, den unnachahmlichen Umrissen dieses einfachen, in sich vollkommenen, bewunderungswürdigen Ganzen zum letzten Male schenkte. Jetzt nichts mehr von dieser bunten, blendenden Sammlung! Meine Augen werden nicht müde, den schönen Johannes zu sehen, allein sie erliegen der Menge. Einen Abschiedsblick werf' ich indeß noch auf Guido's gen Himmel fahrende Madonna; ihr danke ich einen viel zu schönen Genuß, als daß ich ganz von ihr schweigen könnte.

In Dresden sah ich Raphaels große Behandlung dieses Gegenstandes. Dort ist es die Königin des Himmels, die wieder zurückkehrt auf den Thron, der ihr Eigenthum ist. Sie schwebt nicht, sie steht, mehr sinnend, als froh; die Göttliche verläßt eine Welt, zu welcher sie nie gehörte. Die anbetenden Engel jauchzen nicht; die Himmel feyern. — Und Guido's Maria? Sie ist so menschlich schön! Ein Weib, das jetzt von den Leiden, den Fesseln der Erde befreit, den

Himmel offen sieht. Ihr trunkener Blick, ihr verklärtes Gesicht, ihre ausgebreiteten Arme, verkünden ihre unaussprechliche Wonne. Zwei Engel zu ihren Füßen, bezaubernd wie nur Guido's Engel, tragen sie empor, schmiegen sich an ihr Gewand, freuen sich ihrer voll himmlischer Liebe — nein! Menschen dürfen es nicht sprechen, wenn Engel sich freuen!

Dies ist eine neue Welt! bloß möglich, lichtumflossen und in reinem Lichte bestehend! Da ist nichts Irdisches, nichts Ungeläutertes zu sehen. Selbst der große, blaue Mantel der Verklärten ist reiner, verdichteter Aether des Himmels, wenn wir ihn mit Kleidern von irdischem Gewebe vergleichen; er ist nicht schwer, er giebt nur Würde und Glanz. Die Jungfrau, schlank und schwebend, und völlig bekleidet — in ihren Zügen sind Spuren von der Erinnerung des Künstlers an Niobe's Töchter — scheint bereits einer himmlischen, unzerstörbaren Lichtnatur theilhaftig: man sieht sie an, und glaubt an eine Auferstehung. Die Schönheit der Engel und ihre Grazien spotten aller Beschreibung; ihr Ausdruck ist himmlische Unschuld und seraphische Liebe. Sie bedürfen nicht der Erkenntniß des Guten und Bösen; die Welt, die wir in ihnen ahnen, umfaßt und erschöpft alle Formen des Lichtes und der Wahrheit. Es giebt Ideale der Schönheit, die verschieden von griechischen Göttergestalten sind; in diesen Engeln erblicke ich sie zum ersten Mal. Ich hatte nicht geglaubt, daß es möglich wäre, die Wunder des Empyräums mit sinnlicher Form zu begaben. Engelreinheit, gepaart mit dem milden Feuer der seligen Geister, die einander durchdringen, und mit dem ewigen Reize der Heiterkeit, in göttlicher Jünglings- und Grazien-Gestalt hinzuzaubern. O Guido, süßer Schwärmer, wie verführerisch wird durch deine Phantasie die Schwärmerei! Alles in diesem Gemälde ist Magie, und magisch ergreift es das Gefühl: die zarte Richtigkeit der Zeichnung, die Stellung der Madonna, die Form der Gruppe,

die holde Anmuth des ganzen Gedichtes, die Pracht und Zierlichkeit der ätherischen Gewänder, und ich wage es zu behaupten, sogar die blendende Gluth der Farben, die eine Lichtwelt zu versinnlichen, nach welcher unser blödes Auge kaum hinaufzublicken wagt! Hier sollten die Maler lernen, wie Engel fliegen und wie Verklärte schweben.

Ich reiße mich endlich los. Von Tizians und Corregio's Werken enthält die Gallerie nichts, das diesen großen Namen ganz würdig wäre. Ein Portrait, unter jener Himmelfahrt, die Arbeit des ersteren von diesen Meistern, ist wegen des Umstandes merkwürdig, daß ein berühmter Physiognomiker es für das vollkommenste Ideal eines Christuskopfes, das ihm noch zu Gesicht gekommen sey, erklärte; und dieses Ideal war — der muthwillige Aretino! Ich denke darum nicht schlechter von diesem physiognomischen Urtheil; denn es läßt sich auf eine ähnliche Art vertheidigen, wie Sokrates das Urtheil des Physiognomen über ihn selbst rechtfertigte. Ein Christus mit der Dornenkrone, das einzige Stück, welches man hier von Corregio zeigt, mag wohl bewunderungswürdig seyn, wenn man nur auf einem Gesichte, das so tiefes Leiden ausdrückt, den Blick könnte ruhen lassen. Einst war es eine Philosophentugend, recht zu handeln, und die schauderhaftesten Gegenstände, wie die lieblichsten, mit Gleichmüthigkeit anzusehen. Seitdem man aber die Unempfindlichkeit, die selten recht thut, damit zu verwechseln pflegt, ist nichts Verdienstliches mehr an diesem Stoicismus, und die Philosophie hat ihn längst der Politik die immer nur repräsentirt, überlassen. Zu einer andern Zeit, und an jedem andern Orte, außer dieser Sammlung, wäre die Flucht nach Aegypten vom alten Paul Veronese ein Stück, das bemerkt zu werden verdiente; Guercino's Dido und die Verkündigung Mariä von Tintoretto, wären auch eines Blickes werth; einen kleinen Alban, eine

schlafende Venus von Carlo Maratti, ein Paar Köpfe von Guido, selbst Cagniacci's Mutter der sieben Schmerzen, und Spagnoletto's Hirten, die im Felde bei dem Lobgesange der Engel erwachen, würde man noch mit einigem Vergnügen betrachten. Ich eile gesättigt vorüber.

Versuch über die Humanität des Künstlers.

Noch kann ich mir den großen Zweifel nicht lösen, ob es befriedigender sey, Bilder des Wirklichen unmittelbar aus der umgebenden Weite zu schöpfen, oder sie von zahllosen Anschauungen bereits überallher gesammelt, erlesen, geordnet, zusammengesetzt, zu schönen Ganzen vereinigt, aus einer reichen Menschenseele, unserm Wesen schon mehr angeeignet, in uns übergehen zu lassen? Beides hat seinen eigenthümlichen Werth, und beides haben wir seit unserer Abreise schon reichlich gekostet. Lebendiger wirkt die unmittelbare Gegenwart der beseelten Natur; tief und scharf bestimmt und alle Verhältniße erschöpfend, graben sich die Bilder des Daseyns, das unabhängig von dem Menschen ohne sein Zuthun ist und war und seyn wird, ins Gedächtniß ein. Dagegen gesellen sich von einer menschlichen Organisation aufgefaßt, die manigfaltigsten Formen aus allen Welttheilen zugleich, aus der Vergangenheit und — darf ich es sagen? — aus der Zukunft, zum Gegenwärtigen, und verweben sich mit ihm zu einem die Wirklichkeit nachahmenden Drama. Wir selbst, ich fühle es wenigstens, können nicht immer so richtig, so ins Wesentliche eingreifend empfangen, so die unterscheidenden Merkmale der Dinge uns selbst bewußt werden lassen, wie sie uns auffallen, wenn ein anderer sie vom außerwesentlichen abgeschieden und in einen Brennpunkt vereinigt hat. Zum Beweise brauchte ich nur an das schwere Studium des so vielfältig und so zart nüancirten Menschen-

charakters zu erinnern. Je feiner die Schattirungen sind, wodurch sich so nahe verwandte Geschöpfe unterscheiden, desto seltener ist sowohl die Gabe der bestimmten Erkenntniß, als die Kunst der treuen Ueberlieferung ihres Unterschiedes.

Der Genuß eines jeden, durch die Empfindung eines Andern gegangenen und von ihm wieder mitgetheilten Eindrucks setzt aber eine frühere, wenn gleich unvollkommene Bekanntschaft mit dem bezeichneten Gegenstande in uns voraus. Ein Bild, wäre es auch nur Umriß, müßen wir haben, worin unsere Einbildungskraft die besonderen Züge aus der neuen Darstellung übertragen und ausmalen könne. Die bestimmte Empfänglichkeit des Künstlers für das Individuelle erfordert daher, wenn sie recht geschätzt werden soll, einen kaum geringeren Grad der allgemeinen Empfänglichkeit des Kunstrichters: und die Seltenheit dieses Grades ist ohne Zweifel der Grund, weßhalb die höchste Stufe der Kunst, in allen ihren Zweigen, so leicht verkannt werden, oder auch beinahe gänzlich unerkannt bleiben kann.

Was der große Haufe an einem Gemälde, an einem Gedicht oder an dem Spiel auf der Bühne bewundert, das ist es wahrlich nicht, worauf die Künstler stolz seyn dürfen; denn diesem Haufen genügt die Täuschung, die ihm Erdichtetes für Wahres unterschiebt; und wer weiß nicht, wie viel leichter sich Kinder als Erwachsene, gewöhnliche Menschen als gebildete, täuschen lassen? Darum kann auch nicht die Illusion, als solche, sondern es muß die ganze Vollkommenheit der Kunst der letzte Endzweck des Künstlers seyn, wie sie allein der Gegenstand der höchsten Bewunderung des Kenners ist, der sich nicht mehr täuschen läßt, außer, wenn er mit dem feinen Epicurismus der Kultur eben gestimmt wäre, im Beschauen eines Kunstwerks nur den Sinn des Schönen zu befriedigen, und wenn er auf das erhöhte, reflektirte Selbstge-

fühl, welches aus der Erwägung der im Menschen wohnenden Schöpferkraft entspringt, absichtlich Verzicht thäte.

Was wäre aber die Kunst, was hätte sie, hinweggesehn vom Sinnlichen, Erweckendes und Anziehendes für unsern denkenden Geist, wenn es nicht diese, dem Naturstoff, den sie bearbeitet, eingeprägte Spur der lebendig wirkenden, umformenden Menschheit wäre? Das Siegel des Herrschers in der Natur ist es eben, was wir an jedem Kunstwerk, wie das Brustbild eines Fürsten auf seiner Münze, erblicken wollen; und wo wir es vermißen, da eckelt die allzu sklavisch nachgeahmte Natur uns an. Daher hat jede Kunst ihre Regeln, ihre Methodik; eine wahrhafte Geistesschöpfung von abgezogenen Begriffen liegt ihr zum Grunde, nach welcher der Künstler im Materiellen wirken, und der Richter ihn beurtheilen muß. Der metaphysische Reichthum, den sich der Künstler aus unbefangenen Anschauungen der Natur erwarb, den er in das System seiner Empfindungen und Gedanken verwebte — den strömt er wieder über alle seine Werke aus. So entstanden der Apoll vom Belvedere, die mediceische Venus, die Schule von Athen, die Aeneide, der Mahomet; so bildeten sich Demosthenes und Cicero, und Molé und Garrick. Die Ideale des Meissels und der Malerei, der Dichtkunst und der Schauspielkunst finden wir sämmtlich auf dem Punkte, wo das einzeln zerstreute Vortreffliche der Natur zu einem Ganzen vereinigt, eine nach den Denkformen unserer Vernunft mögliche, auch von unserm Sinne zu fassende und sogar noch sinnlich mittheilbare, aber in der lebendigen Natur nirgends vorhandene Vollkommenheit darstellt. Göttlich groß ist das Künstlergenie, das den Eindrücken der Natur stets offen, tief und innig unterscheidend empfindet, und nach seiner Innern Harmonie das Treffendste vom Bezeichnenden, das Edelste vom Edeln, das Schönste vom Schönen wählt, um die Kinder seiner Phan=

tasie aus diesen erlesenen Bestandtheilen in Zauberformen zu gießen, welche wahr in jedem einzelnen Punkt ihres Wesens, und nur insofern der Mensch sie vereinigte, liebliche Träume sind.

Nur das Gleichartige kann sich fassen, diesen Geist zu erkennen, der über die Materie hinwegschwebt, ihr gebietet, sie zusammensetzt und schöner formt, bedarf es eines ähnlichen prometheischen Funkens. Allein wie viele Stufen giebt es nicht zwischen der Unwissenheit, die an einer Bildsäule nur die Glätte des Marmors begafft, und dem Genie, das mit unnennbarem Entzücken die Phantasie Polyklets darin ahnet? Zwischen jenem Landmanne, der sich scheute, die Herren auf der Bühne zu behorchen, und dem Hochbegabten, der in der Seele des Schauspielers von einem Augenblick zum Andern den Ausdruck des Empfundenen von der Urtheilskraft regieren sieht? Wenn auch die allgemeine Bewunderung einem ächten Meisterwerke huldigt, so ist es darum noch nicht ausgemacht, daß gerade das Eigenthümliche, was nur des Künstlers Geistesgröße ihm geben konnte, den Sinn der Menge hinreißt. Wir ehren im unerreichbaren Shakspeare den kühnsten Dichterflug und den treffendsten Wahrheitssinne, was dem Parterre und den Gallerien in London an seinen Schauspielen die höchste Befriedigung gewährt, dürfte leicht etwas anderes seyn. Doch ich habe ja wohl eher sogar den Kenner gesehn, der über Minervens Helm Minerven selbst vergaß! An einem Gemälde Raphaels, wo seine hohe Ahndung des Göttlichen aus den Gesichtszügen strahlte, sah ich einen grossen Kunstlehrer Proportionen bewundern! Befrage nur die wortgelehrten Kommentationen um die Schönheit römischer und griechischer Dichter, wenn du erstaunen willst, daß sie in der Welt kurz- und langsilbiger Wörter, in der Mischung der Dialekte, in hundert Artigkeiten, wo du sie nie gesucht hättest, besteht! Laß doch Leute von Geschmack

Dir's erklären, daß Göthe's Iphigenia dich entzückt, weil Euripides zuerst eine schrieb! Und wenn ein Hamlet, oder ein Lear, oder ein Makbeth vor dir auftritt, wie der Dichter selbst sich nie träumen ließ, daß man sie darstellen könnte; so vernimm von einem Kunstverständigen des Theaters den belohnenden Ausruf seiner höchsten Zufriedenheit: er hat sich trefflich einstudirt.

Wahrlich! wäre fremde Anerkennung des eigenthümlichen Verdienstes der einzige Lohn, um welchen der große Künstler arbeiten möchte, ich zweifle ob wir dann je ein Meisterwerk gesehen hätten. Ihn muß vielmehr, nach dem Beispiele der Gottheit, der Selbstgenuß ermuntern und befriedigen, den er sich in seinen eigenen Werken bereitet. Es muß ihm genügen, daß in Erz, in Marmor, auf der Leinwand oder in Buchstaben, seine große Seele zur Schau liegt. Hier fasse, wer sie fassen kann! Ist das Jahrhundert ihm zu klein, giebt es keinen unter den Zeitgenoßen, der im Kunstwerke den Künstler, im Künstler den Menschen, im Menschen den schöpferischen Demiurg erblickte, der eins im andern bewunderte und liebte, und alles, den Gott und den Menschen, den Künstler und sein Bild, in den Tiefen seines eigenen verwandten Wesens hochahnend wiederfände; — so führt doch der Strom der Zeiten endlich das überbleibende Werk und die gleichgestimmte Seele zusammen, die dieser große Einklang füllt und in die lichte Sphäre der Vollkommenheit entzückt.

Auf diesen Vortheil aber, möge er viel oder wenig gelten, muß derjenige Künstler Verzicht thun, der weder im Materiellen arbeitet, noch durch konventionelle Zeichen sein Geisteswerk der Nachwelt überliefern kann, weil er selbst ein eigenes Kunstwerk ist, weil in seiner persönlichen Gegenwart die Aeußerung alles dessen beschlossen liegt, was er

mit eigenthümlicher Sinneskraft Individuelles aus der Natur um ihn her auffassen, und mit dem lebendig machenden Siegel seines Geistes stempeln konnte, weil endlich mit ihm selbst seine Kunst und jede bestimmte Bezeichnung ihres Werthes stirbt. Der Natur den Menschen nachzubilden, nicht blos seine körperlichen Verhältniße, sondern auch die zarteren Spuren des in seiner Organisation herrschenden Geistes so hinzustellen, daß sie in unserer Phantasie Eingang finden: dieses schöne Ziel der Kunst erreicht sowohl der Dichter als der Bildner, ein jeder auf seinem besondern Wege. Doch den Bildern eignes Leben einzuhauchen, ihnen gleichsam eine Seele zu leihen, die mit der ganzen Kraft ihrer Verwandtschaft in uns wirkt; dieß vermag nur der Schauspieler, indem er seine eigenen Züge, seinen Gang und seine Stimme, seinen ganzen Körper mit seiner Lebenskraft in das Wesen, das er uns mittheilen will, hineinträgt, indem er sich mit diesem Ideal, das er zuvor sich aus der Natur abzog, identifizirt, und vor unsern Augen mit dem Charakter auch die Handlungsweise, die ganze Aeußerungsart, ja sogar die Gestalt eines andern annimmt. Wenn nun die Schöpfungen anderer Künstler nach Jahrtausenden noch bestehen, und eben das wirken, was sie neu aus der Hand des Meisters wirkten; so ist hingegen die Empfänglichkeit, die Sonderungsgabe die bildende Energie des großen Schauspielers, die nicht langsam und allmählig an ihrem Werke fortarbeitet, bessert, ändert, vervollkommnet, sondern im Augenblick des Empfangens schon vollendete Geburten in ihm selbst offenbart, auf die bestimmteste Weise nur für das Gegenwärtige berechnet. So glänzend ist der Anblick dieses Reichthums in Eines Menschen Seele, so hinreißend das Talent ihn auszuspenden, daß seine Vergänglichkeit kaum befremdet. Man erinnert sich an jene prachtvollen Blumen, deren Fülle und Zartheit Alles übertrifft, die in einer Stunde der Nacht am Stengel der Fackeldistel prangen, und noch vor Sonnenaufgang ver=

welken. Dem so zart hingehauchten Leben konnte die Natur keine Dauer verleihen; und — sie warf es in unfruchtbare Wildniße hin, sich selbst genügend, unbemerkt zu verblühen, bis etwa ein Mensch, wie ich das Wort verstehe, das seltenste Wesen in der Schöpfung, es findet und der flüchtigen Erscheinung genießt!

Es reicht über den Kreis des Dilettanten hinaus, der Humanität des Künstlers ein Denkmal zu errichten, wenn diese Begeisterung, wozu sein Anblick erwecken konnte, nicht etwa die Stelle vertritt. Du kennst ihn schon; es ist unser J. Du wirst ihn sehen und ihm danken; das ist des Kommens werth.

In der Jos. Lindauer'schen Buchhandlung sind ferner erschienen und zu haben:

Neueste Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München und deren Umgegend. Von Adolph von Schaden. 3. umgearbeitete Auflage mit Stadtplan und Stahlstichen. geb. 1 Rthlr. 12 ggr. oder 2 fl. 42 kr.

Neuester Wegweiser durch die Haupt- und Residenzstadt München und deren Umgebungen. Herausgegeben durch Adolph von Schaden. Zweite verbesserte Auflage mit Stadtplan, Register und neuen Stahlstichen. gr. 12. cart. 18. ggr. oder 1 fl. 21 kr.

Nouveau Guide des Etrangers dans Munich et ses environs par Adolphe de Schaden. Avec un plan de la ville et plusieurs jolies vues. 22 gr. oder 1 fl. 36 kr.

Plan der königl. Haupt- und Residenzstadt München. In Kupfer gestochen von Schleich und Seitz. In Etui 14 ggr. oder 1 fl.

Plan der königl. Haupt- und Residenzstadt München. Mit 80 Ansichten der vorzüglichsten öffentlichen und Privat-Gebäude. In Etui 16 ggr. oder 1 fl. 12 kr.

Alpenblumen oder fünf und zwanzig malerische Ansichten interessanter Berge, Seen und Städte, Burgen, Thäler ꝛc. im bayerischen Hochlande. Mit erläuterndem deutschen und französischen Texte. Elegant brochirt 1 Rthlr. 16 ggr. oder 3 fl.

Alpenröslein, oder: Vierundzwanzig malerische Ansichten verschiedener Burgen, Gegenden, Seen ꝛc. im Salzkammergute, dann in den Salzburger= Berchtesgadener= und Tyroler=Gebirgen. Mit erläuterndem deutschen und französischen Texte. Eleg. broch. 1 Rthl. 12 ggr. oder 2 fl. 42 kr.

Beschreibung des Schloßes Hohenschwangau und dessen Umgebungen von K. W. Vogt. Mit 4 Ansichten und 1 Stahlstiche. gr. 12. cart. 12 ggr. oder 54 kr.

Der Kanitzer=Brunnen bei Partenkirchen, nebst seinen Umgebungen von Dr. Dietrich. Mit einer Ansicht von Partenkirchen und Karte des Landgerichts Werdenfels. gr. 12. cart. 20 ggr. oder 1 fl. 30 kr.

Münchner Vergißmeinnicht, oder Erinnerung an den Aufenthalt im deutschen Athen. Enthaltend: 20 neu aufgenommene bildliche in Stahl gestochene Darstellungen der vorzüglichsten Gebäude, Straßen und öffentlichen Plätze der k. bayer. Haupt= und Residenzstadt München. Mit erläuterndem deutschen und französischen Texte. Dritte vermehrte Auflage. Eleg. cart. 1 Rthlr. 12. ggr oder 2 fl. 42 kr.

Die historischen Fresken unter den Arkaden des Hofgartens zu München; Erläutert durch Adolph von Schaden. Nebst 16 Abbildungen der geschichtlichen Fresken. Cart. 10 ggr. oder 45 kr.

Die neuen landschaftlichen Fresken unter den Arkaden des Hofgartens zu München. in ar=

tistischer Beziehung gewürdiget dann mit historischen, statistischen und andern Notizen versehen von Adolph von Schaden. gr. 8. broch. 4 ggr. oder 18 kr.

Beschreibung des Tegern- und Schlier-See's, des Schloßes zu Tegernsee; des Wildbades Kreuth; der großen und merkwürdigen Schleuse, genannt Kaiserklause, dann mehrerer der interessantesten Wasserfälle, Gegenden und dergleichen im bayerischen Hochlande, von Adolph von Schaden. Mit einer Karte, siebzehn malerischen Ansichten und dem Grundrisse der merkwürdigen Ruinen von Hohenwaldeck am Schliersee. gr. 8. in Etui 20 ggr. oder 1 fl. 30 kr.

Karte des Starnberger-Sees und seiner Umgebungen, dann siebzehn sauber gestochene An- und Fernsichten desselben, nebst kurzgefaßter, aber gediegener Beschreibung des See's, seiner Umgebungen, Schlößer, Gasthöfe, Landhäuser, Anlagen rc. rc. In hübschem Etui 10 ggr. oder 45 kr.

Taschenbuch für Reisende durch Bayerns und Tyrols Hochlande, dann durch Berchtesgadens und Salzburgs Gefilde, nebst Beschreibungen Hohenschwangaus, Gasteins, des Salzkammergutes und Bodensees. Herausgegeben durch Adolph von Schaden. Zweite umgearbeitete Auflage. Mit 2 Karten, 2 neuen Stahlstichen und 17 malerischen Ansichten. gr. 8 in Etui geb. 1 Rthlr. 16. ggr. oder 3 fl.

Handbuch für Reisende durch alle Länder der österreichischen Monarchie, mit besonderer Rücksicht auf die Südlichen und Gebirgs-Länder, näm-

lich: Oesterreich, Salzburg, Steyermark, Illyrien, das lombardisch=venetianische Konigreich und Dalmatien, nebst Meilenzeiger und alphabetischem Ortsregister von Anton Johann Groß. Zweite verbesserte Auflage. gr. 8. geb. 2 Rthlr. 8 ggr. oder 4 fl. 12 kr.

Vollständiges Handbuch für Reisende durch die gesammte Schweiz, oder Rhätiens und Helvetiens 22 Kantone. Nach den neuesten Ansichten und besten Quellen historisch, statistisch, topographisch und ethnographisch bearbeitet durch Adolph von Schaden. Mit 12 Kupferstichen, Karte, und Register. gr. 8. cart. 2 Rthlr. 16 ggr. oder 4 fl. 48 kr.

Neuestes Post= und Reisebuch oder zuverläßiger Geleitsmann auf der grossen Tour durch sämmtliche deutsche Länder, nach Mailand, Venedig, Amsterdam, Paris, London, Warschau, St. Petersburg 2c. 2c. Nach eigenen Erfahrungen, so wie den besten Quellen des In= und Auslandes zusammengestellt durch Adolph von Schaden. Mit Karte und vollständigen Registern. gr. 8. cart. 2 Rthlr. 16 ggr. oder 4 fl. 48 kr.

Post= und Reisekarte durch Deutschland und die angrenzenden Länder. In Etui auf Leinwand 1 Thlr. 8 ggr. oder 2 fl. 24 kr.

Reisekarte durch Südbayern, Tyrol, Salzburg und das Salzkammergut. Mit 18 malerischen Ansichten. In Etui 1 Rthlr. oder 1 fl. 48 kr. Dieselbe auf Leinwand 1 Rthlr. 4 ggr. oder 2 fl. 6 kr.

Reise=Karte durch die 22 Kantone der Schweiz. In Etui 1 Rthlr. oder 1 fl. 48 kr. Dieselbe auf Leinwand 1 Thlr. 8 ggr. oder 2 fl. 24 kr.

Das Lied der Nibelungen, aus dem altdeutschen Original übersetzt von Joseph von Hinsberg. Dritte verbesserte Auflage mit 6 Kupfern. Eleg. cart. 1 Rthlr. 4 ggr. oder 2 fl. 6 kr.

Armin, der Cheruskerfürst, ein Gedicht in 14 Gesängen, von Jos. v. Hinsberg. 8 cart. 10 ggr. Wer erinnert sich bei dem Titel dieses Werkchens nicht an jene merkwürdige Zeit der Jugend unseres deutschen Vaterlandes, wo Armin an der Spitze eines einzigen schwachen halbwilden Stammes durch Vernichtung eines furchtbaren römischen Kriegsheeres Germanien auf immer befreite, und Sitten und Sprache der Deutschen vom Untergange rettete?

Wie sehr dem Herrn Verfasser dieß in obigem Gedichte darzustellen gelungen ist, mag der geneigte Leser entscheiden, der dasselbe, ohne es ganz durchlesen zu haben, gewiß nicht aus der Hand legen wird.

Handbuch für alle Stände oder Abriße der Natur-, Welt- und Göttergeschichte, dann der Geographie, Statistik und Technologie. Nach den besten Quellen des In- und Auslandes, im Vereine mit mehreren Gelehrten bearbeitet von Adolph von Schaden. Mit Kupfern und Ansichten 2 Bände. gr. 8. geh. Rthlr. 1. 20 ggr. oder 3 fl. 18 kr.

Geographisch statistisch-komparatives Original-Tableau der gesammten europäischen Staaten nach einem eigenthümlichen Plane, den neuesten Veränderungen und besten Quellen insbesondere für Lehrer, Studierende, Reisende ꝛc. entworfen durch Adolph von Schaden. Nebst einer besondern kurzgefaßten Beschrei-

bung Europas und Erläuterung der Verhältnisse des deutschen Bundes. Quer 12 in Etui. 6 Gr. oder 27 kr.

Harro Harrings Erzählungen aus den Papieren eines Reisenden. Wohlfeile Ausgabe. 8 geh. 16 Sgr. oder 1 Fl. 12 kr. Die drei Novellen die dieses Buch enthält: Der Mönch, das gebrochene Herz und der Flüchtling gehören wohl mit zu den interressantesten, was die Romanenliteratur unserer Tage aufweist, und beurkunden die reiche Phantasie und Darstellungskunst des Verfassers, der sich bereits unter den Dichtern und Erzählern einen geachteten Namen erworben hat.

Harring, Harro, Rhonghar Jarr, Fahrten eines Friesen in Dänemark, Deutschland, Ungarn, Holland, Frankreich, Griechenland, Italien und der Schweiz. In 4 Bänden nebst einem Vorläufer. Mit einem Wort an Johannes Witt, genannt v. Dörring. Alle 4 Bände, die nicht getrennt werden, 8. im Umschlag geheft. 5 Rthl. 12 gGr. oder 9 fl. 54 kr. jetzt 2 Rthlr. 12 gGr. oder 4 fl. 30 kr.

Harring, Harro, Serenaden und Phantasien eines friesischen Sängers, nebst Klängen während des Stimmens; als Vorläufer des Rhongar Jarr. gr. 12. geheftet. 1 Rthlr. oder 1 fl. 48 kr., jetzt 12 gGr. oder 54 kr.

Harro Harrings Theokla, ein Trauerspiel in 4 Aufzügen, und der Armenier, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen in Einem Bande. Wohlfeile Ausgabe. 8 geh. 16 gGr. oder 1 fl 12 kr.

Beide Tragödien, die sich durch den Ausdruck eines tieffühlenden Gemüthes, und durch eine blühende und kräftige Sprache auszeichnen, wurden früher im Manuscripte von der K. Hoftheater-Intendanz dahier zur Darstellung angenommen, was in gegenwärtiger Zeit gewiß ein besseres Zeugniß für den Werth derselben, als jede Lobpreisung seyn dürfte.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ann
derei
OKT. 1997

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lastinges, John

Kunst-Studien aus der königlichen Pinakothek zu München mit einem Führer durch diesselbe

München 1838

Bavar. 1597
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10375929-9